

أكاديمية الفنون
وحدة الإصدارات
مسرح (١٥)

الفضاء المسرحي

مس ميردوند
محمد سيد
سين علي يحيى
سين البدرى
لترجمة ـ أكاديمية الفنون
مراجعة : أ . د . محمد عنانى

أكاديمية الفنـــــون
وحـدة الإصـــــدارات
مســــــرح (١٥)



الفضـــاء المســـرحى

تحريـر : جيمس ميردوند
ترجمة : د. محمد سـيد
الحسين علي يحيى
حسين البدرى
مركز اللغات والترجمة ـ أكاديمية الفنون
مراجعة : أ.د . محمد عنانى

ترجم هذا الكتاب عن الانجليزية

Themes In Drama

Annual Publication

Edited by James Redmond

The Theatrical Space

Cambridge University Press

(1987)

الالتزام والخطة

إن مجموعة الكتب التى قام بترجمتها مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون ، والتى صدرت فى إطار مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى قد لاقت استجابة واسعة ، مرتبطة بمطالبة ملحة ، ليس فقط توزيعها بإهدائها لمكتبات المؤسسات والهيئات العامة والجامعات على امتداد الجمهورية ، بل بضرورة طرحها فى الأسواق لتتمتع بحضور حر يسمح بالاقتناء ، ليوسع دائرة المستفيدين من هذه المعارف الجديدة المتنوعة والمتعددة .

وقد استجاب وزير الثقافة فاروق حسنى لذلك بأن حمّل أكاديمية الفنون مسئولية إعادة طبع جميع إصدارات المهرجان وطرحها فى الأسواق لتكون فى متناول الكافة .

وتولت وحدة الإصدارات بالأكاديمية برمجة إعادة طبع ما يقرب من (٥٦) كتابا عن فنون المسرح ، هى رصيد حصاد المهرجان التجريبى حتى دورته السابعة عام ١٩٩٥ ، وذلك فى إطار إصداراتها التى تتنوع ما بين المسرح والسينما والموسيقى والباليه والرقص والنقد والفنون الشعبية وفنون الطفل إلى آخر مجالات تخصصات الأكاديمية .

واعتبارا من الدورة الثامنة للمهرجان التجريبى ستصدر الأكاديمية مجموعة عام ١٩٩٦م كاملة ، إلى جانب موالاة عملية طبع الرصيد المتجمع من السنوات السابقة وفقا لبرمجة تحمى الالتزام من الخلل .

رئيس الأكاديمية

ا.د/ فوزى فهمى أحمد

المحتويات

مقدمة رئيس التحرير

هذا هو المجلد التاسع عن مقالات فى الدراما ، والذى ينشر سنويا . ويحتوى كل مجلد على مراجعات ومقالات عن النشاط المسرحى لكثير من الثقافات والعصور .

وتقدم لنا المقالات إسهامات حقيقية فى المجالات المتخصصة بطريقة تجعل من السهل على غير المتخصصين أن يتذوقوا مغزاها الحقيقى .

ومن خلال كل مجلد تتضح الروابط بين الشعوب على إختلاف تراثها الوطنى المسرحى وذلك من خلال تقديم دراسات عن موضوع ذى أهمية . وتوفر المؤتمرات الدولية السنوية الفرصة للعلماء والنقاد والمهتمين بالعمل المسرحى لكى يتبادلوا الأراء وكثيراً من المقالات فى المجلد والتى قد تم مراجعتها ومناقشتها فى المؤتمرات . ويعكس المجلد الذى بين أيدينا مدى ونوعية مؤتمرات ١٩٨٥ عن " القضاء المسرحى " . والدعوة مفتوحة لكل من يريد أن يشارك فى المجلدات ١٢، ١٣ ، ١٤ ، ولابد من مراعاة الأسلوب المتبع فى التقديم ، والمستخدم فى هذا المجلد ، وكذلك ترسل المقالات على العنوان التالى : -

جيمس ريدموند
رئيس تحرير مقالات في الدراما
كليـــة ويستفيلد جامعـة لندن
Nw37

١ - تغير الفضاء في الكوميديا الحديثة

نايل و. سلاتر

صاحب ميلاد الكوميديا الجديدة تغير فى كل من الفضاء الحقيقى والافتراضى فى المسرح الإغريقى . وقد نتج عن هذا التحول عدد من التغيرات فى الكوميديا فى الفترة بين أرسطوفان وميناندر. فقد ظهرت الكوميديا ، الجديدة وهى منفصلة واقعيا وفكريا عن المدينة التى ولدت فيها . ولقد كان لهذا الانفصال أثره فى الاستمرارية الملحوظة للكوميديا الجديدة من حيث الشكل ، فقد أصبحت متنقلة بل ووصلت إلى درجة العالمية حيث انتقلت إلى كافة بلاد البحر المتوسط من خلال الفرق المسرحية الهيلينية العظيمة وفنانى ديوسيس . وقد انطبع شكل الكوميديا الجديدة فى العقل والوجدان الرومانى وكان له أثره فى تقاليدهم المسرحية ، فقد قام بلوتو وغيره بترجمة العديد من مسرحيات الكوميديا الجديدة إلى اللغة اللاتينية وإعدادها لمفهوم جديد للمكان الحقيقى بالإضافة إلى بعد جديد أيضا للمكان الافتراضى بينما عاد شيرتس وغيره من الكتاب الرومان إلى مفهوم المكان عند الإغريق .

وسأتناول هنا أساسا بدايات ونهايات الكوميديا الجديدة فى العالم القديم ، أى فترة التحول من أرسطوفان إلى منياندر ومن الكوميديا الإغريقية إلي الكوميديا الرومانية، كما سأتناول باختصار استخدامات المكان المألوفة لنا فى الكوميديا الجديدة . وهذا سيكون في القرن الخامس قبل الميلاد وهو نقطة البداية لنا.

تبدأ الكوميديا بالنسبة لنا مع أرسطوفان ومسرح ديوينسيس فى المنحدر الجنوبى لأكربوليس فى أثينا وهذا المسرح نموذجا لمسارح أخرى كثيرة أقيمت بعد القرن الخامس في بلاد الإغريق ، وينقسم إلى ثلاثة أجزاء رئيسية : خشبة مسرح منخفضة مع ستارة خلفية ، وأوركسترا ، ومكان جلوس المشاهدين ، الذى يشبه أصلا المنحدر العشبى ، قد زود فيما بعد بمقاعد دائمة من الرخام . وهكذا يتضح من التركيب الأثري للمسرح فى القرن الخامس التقسيم الثلاثى للشكل والوظيفة ، ولكن في الحقيقة فإنه حيز مفرد وموحد وكهنوتى ، مكان تستطيع مدينة كأثينا أن تأتى اليه بأكملها لعبادة آلهة المسرح ديونسيس ، ومركز هذا الحيز هو الكورس فى المكان المخصص للرقص . ونحن فى حكمنا هذا ، نتأثر بافتراض أرسطو عن تطور التراجيديا ، وهذا يؤكد أن الدراما قد

بدأت بعرض غنائي جماعى ، وبدأ الشعراء تدريجيا يضيفون ممثلا فاثنتين وأخيرا ثلاثة حتى يتفاعلوا مع الكورس . ولا يهم هنا ما إذا كان أرسطو هو البرهان التاريخى الصائب لمثل هذه الخطة المطورة. والنقطة الرئيسية هى أن أرسطو مثل الجمهور اليونانى المعاصر شاهد مركزية المغنيين والراقصين الأربعة والعشرينالمتكون منهم الكورس .

وكان للمركزية بعد محسوس واضح ، نستطيع أن تتذوقه لو أخذنا فى الاعتبار مقياس المسرح الاغريقي . وفى تطور لاحق، أصبح مسرح ديونيسوس يتسع لحوالى ١٧٠٠٠ متفرج ، ومسرح القرن الرابع قبل الميلاد فى أبيدوروس كان يتسع لأكثر من ٢٠٠٠٠ متفرج . وحتى فى أفضل الظروف السمعية ، يتعجب المرء إذلم يشكل الجزء الغنائى فى العرض أهمية كبرى للمتفرج ، بخصوص ما كان يستمع إليه وهو جالس .

ولقد سيطر الكورس في الأوركسترا على الناحية البصرية فى العرض ، خاصة فى الكوميديا ، حيث كانت ملابس التمثيل أهم ما فى الأمر ، ويتضح هذا فى مسرحيات مثل (الدبابير) أو (الطيور). ومن الناحية البصرية والسمعية، كان الكورس هو الذى يقدم العرض أمام جمهور ذى أهمية ، مما يجعلنا نستبعد القول بأن الممثلين وكذلك القصة التى يمثلونها كانا غير مهمين . وأنا أقترح فقط القول بأن أى عرض حديث لأرسطوفان (ماعدا تلك العروض التى قدمت فى اليونان فى المسارح القديمة) يشوه خبرتنا المكانيه بالمسرحيات . وفى المسرح الداخلى تسيطر حركة الممثلين على المكان ، ويكون الكورس محصورا إلى حد ما فى جزء من خشبة المسرح : ويعتبر هذا انقلاباً كبير ا للأوركسترا المفتوح والمسرح الصغير فى القرن الخامس . إن عالم الكوميديا القديمة كان أساسا مكانا غنائيا حيث كان الكورس المكون من أربعة وعشرين هاويا، يدربهم الشاعر على الغناء والرقص ، و يعملون كمركز وجسر وقلب للعرض ووسيط بين المدينة كلها ، ويحضرون بوضعهم جمهورا ، والأن أصبحو ممثلين محترفين على خشبة المسرح .ويربط بينهم التفاعل الحر فى الكوميديا القديمة بين الكورس والجمهور ، والكورس والمسرح ، وحتى المسرح والجمهور ، يبين الوحدة الأساسية لهذا الفضاء . ومثال ذلك خطاب الكورس المباشر للجمهور فيما يعرف بـ(Parabasis) .وعلى خشبة المسرح الخالية مؤقتا من الممثلين ، يستدير الكورس نحو الجمهور، يسقطون شخصياتهم ، ويتحدثون مباشرة إليهم . وقد تتضمن هذه الطريقة فى مخاطبة الجمهور

تعليقات للشاعر على عمله ، كما فى " الفرسان " (السطور ٥٠٧ - ٥١٩) حيث يشرح الكورس لماذا أخرج ارسطوفان حتى اليوم مسرحياته باسم كاليستراتوس وليس باسم أوسف . وتتضمن مخاطبة الجمهور أيضا كلاما إلى الآلهة ، وتعليقات على موضوعات تتعلق بالاهتمام السياسى الراهن فى أثينا ، الذى له علاقة بسيطة بتأدية المسرحية . وعلى سبيل المثال فإن الكورس فى مسرحية " السحاب " يشكون من تجاهل الجمهور للفأل السيىء على الرغم من أنهم صنعوا الرعد والبرق يصاحبهما كسوف قمرى وانتخبوا كلون (أحد أهداف ارسطوفان المفضلة) لمنصب عام .

ويتضح التفاعل الحر بين الكورس وخشبة المسرح بنفس الدرجة ، بالرغم من أننا نستطيع أن نلحظ نقلة كبيرة عن مثل ملك الحرية فى التفاعل فى سياق عمل أرسطوفان وفى المسرحيات القديمة ، مثل (أكارينانز) و (الدبابير) يتخذ الكورس موقفا عدائيامن الشخصيات الرئيسية . وعندما عقد ديكايوليس صلحا منفردا مع سبارطة ، طارده كورس سكان أركاينا القديمة لأنهم يريدون أن تستمر الحرب ، وهددوا بقتل ديكابوليس رجما لخيانته . وفى (الدبابير) أيضا هدد كورس هيئة المحلفين القدماء بمهاجمة بدبليكلون بضرباتهم عندما حاول أن يمنع أباه من الانضمام اليهم . ولن تنجح كوميديا مثل هذه إلا اذا كانت قدرات الكورس علي خشبة المسرح حقيقة . وفي مسرحية (السلام) ، يصعد أفراد الكورس إلى خشبة المسرح بمجهود تعاونى . ونجد أن آلهة الحرب قد دفنت آلهة السلام فى كهف وأهالت فوقها الأحجار . ويأتى الكورس ويساعد فى إذالة الأحجار وإخراج تمثال آلهة السلام من الكهف عن طريق الجبال، وقد كان هذا العمل يتم باستخدام عربة مسرح تدور بالحبال .

ويتضمن تفاعل المسرح والجمهور الكلام الموجه إلى الجمهور والتعليقات الصادرة من شخصية إلى أخرى . وفى مسرحية (الفرسان) يسأل ديموثينز بائع السجق عما إذا كان يريد أن يحكم أثينا بأكملها (يتجسد هذا فى الجمهور) والإمبراطورية التابعة لها . وفى مسرحية (الضفادع) يدخل ديونسيوس وعبده زانسياس الجمهور فى القصة بالاشارة إليهم على أنهم قتلة ، ونجد حانثى اليمين الذين يقطنون هيدز يصلون لتوهم. وبعد قليل ، يطلب ديونيسوس ، الخائف من الوحش الآتى من الجحيم امبوسا ، الحماية من قديسه الجالس فى الصف الأمامى للمسرح .وليس لدينا دليل قديم عن كيفية أداء

مثل هذا المشهد ، ولكن اقتراح بعض المترجمين فى عصرنا هذا بأن ديونيسوس كان عليه أن ينتقل بالأوركسترا إلى عرش قديسه فى الصف يمثل فقط انصهار الفضاء الافتراضى المتضمن فى السطر .

لقد قدمت هنا مراجعة أطول من اللازم عن التفاعل بين الممثلين والجمهور حتى نتذكر إحدى الحقائق المهمة جدا التى أحيانا ما تهمل : ليس هناك خداع درامى كما نراه اليوم فى الكوميديا القديمة . والحديث عن مخاطبة الجمهور مباشرة يتضمن ماليس هناك فى الواقع أن نبدأ به ، محاولة مستمرة نحو تمثيل وهمى للواقع ، وهذا مسرح يحتضن فيه الفضاء الافتراضى كل من الممثلين والجمهور ، بدون خداع . وفي مسرحية (السلام) يصعد تريجاكيس إلى السماء على ظهر خنفساء ألقى بها فى الهواء عن طريق رافعة . ومع ذلك يحضر الكورس عندما نقابل تريجاكيس على الأرض ، ويظل الكورس فى الاوركسترا عندما ينتقل المشهد إلى جبل اوليماس . ولا يقلق الشاعر لانتقال أفراد الكورس - فإن الفضاء الافتراضى هو الذى حملهم . وبالطريقة نفسها ، يدخل ديونيسوس الجمهور فى عالمه المسرحى ويجعلهم الموتى الذين سيكنون هيرز .

ومع انتهاء عمل أرسطو فان ، بدأ الفضاء الافتراضى الموحد يتفتت . وفى نهاية القرن الخامس نجد لأول مرة مقاعد حجرية فى الصفوف الأولى لطبقة الشرفاء ، وهذه علامة فاصلة بين الجمهور والممثلين . وفى الوقت نفسه أصبح الكورس أقل انخراطا فى العرض ، ومع نهاية مسرحية أرسطوفان الأخيرة (الثروة) يفقد الكورس دوره الفعال فى العرض لدرجة أنه لم تدون أغانى الكورس فى السجلات ، فقط دونت كلمة " كورس " للفصل بين المشاهد . ويقول أرسطو إن الكورس أصبح مجرد ألحان موسيقية لا تتصل بالأراء .

وبين مسرحية أرسطوفان الأخيرة وماتبقى من أعمال كبيرة ، عندنا الآن " ميناندر " وكذلك مقتطفات عديدة من الكوميديا الإغريقية ولكن ليس منهم ما يكفى بما يتيح لنا أن نقيم استخدام الفضاء الافتراضى . ومع الوقت الذى نصل فيه إلى ميناندر ، يتفتت البعد المكانى الموحد للكوميديا القديمة وينتصر الخداع المستعار من التراجيديا والحبكة المميزة الرومانسية فى مسرحيات الراحل يوربيدس .

وفى الوقت نفسه فإن اعادة بناء مسرح ديونيوس على يد رجل الدولة فى أثينا ليكارجاس قد جزأت الفضاء الحقيقى أيضا . وحتى هذه الفترة يرجع تاريخ المقاعد الحجرية الثابتة التى نشاهدها الآن فى المسرح .

والشيء الواضح جدا فى هذا التفتت للفضاء المسرحى هو الدور الجديد لما كان يعرف ذات مرة بالعنصر الرئيسى فى العرض الكوميدى ألا وهو الكورس .

وعند ميناندر ، أصبح الكورس فرقة موسيقية تقليدية غالبا من السكارى الذين يفتتون الأراء المسرحية ولا يتفاعلون مع القصة اطلاقا . وهذا يتضح فى (ديسكولوس) حيث نجد العبد دوس فى نهاية الفصل الأول يقول إنه يرى حشدا من عبدة الأوثان يأتون وينسحبون . وكل مسرحيات ميناندر والتى يقع تحت أيدينا نهاية كل أول فصل منها ، أصبح لكل مسرحية مرجعا لكيفية طريقة أداء الكورس . وعلى الرغم من أن الكورس قد قدم عروضا واضحة فى مشاهد الفصل المتتالية ، فإنه لا يوجد أحد على خشبة المسرح . وهكذا فإن دور الكورس مغاير تماما عن تجربتنا مع الكوميديا القديمة . وبعيدا عن كونه جسرا بين الجمهور والمسرح يربط الفضاء المسرحى، فإنه يعمل الآن كإطار عالم الخداع عن عالم المتفرجين .

لقد تقلص عالم المسرح فى كل من الفضائين المؤقت والمكانى . ففى الكوميديا القديمة يصبح الوقت مرنا دائما ، فنجد أن ويكابوليس يرسل أمفينوس إلى سبارطة للتفاوض حول سلام خاص بأهل (أكارنيا) ويعود أمفينوس بعد أقل من ٤٥ سطرا . وفيما بعد فى المسرحية نفسها ، يحتفل ويكابوليس بالديونيسيا والتى سقطت فى ديسمبر . وبعد سطور قليلة يجرى الاحتفال بأثيستاريا ، وهو مهرجان يقام فى أواخر فبراير . وعلى النقيض من ذلك ، نجد ميناندر يملأ بعناية أى فجوات زمنية كبيرة فى الآداء وذلك أثناء الفاصل المسرحى الغنائى . وفى الفصل الأول فى (ديسكولوسى) ، نجد سوستارتوسى يشاهد ويخاطب الفتاة التى وقع فى حبها . ويغطى كورس عبدة الأوثان حينئذ فجوه كبيرة فى الزمن حتى يستطيع سوستارتوسى أن يدخل أثينا من موقع الدولة فى المسرحية ثم يعود ، بينما فى الوقت نفسه يذهب العبد دوسى ويحضر شقيق الفتاة من مزرعة قريبة .

لقد انكمش كثيرا الفضاء الافتراضى . ففى مسرحية (الطيور) ، وجدت شخصيات أرسطوفان مدينه جديدة فى السماء فى منتصف الطريق بين الأرض والفردوس . ومع نهاية المسرحية فإنهم يقتلون أوليمباس جوعا بإحكام الحصار حوله ، ويقبض بيثيتراس على زمام السلطة ويصبح الملك الجديد للكون . إنه عالم الكوميديا الجديدة هو عالم محلى تماما ، فى أغلب الأحوال شارع هادىء يقطنه السكان فى أثينا حيث الكوميديا الخاصة بالزواج أو التصالح يتم عرضها بدون تأثير على أى فرد غير المشاركين .

ويعطى مسرح ديونيسوس الذى يعيد بناءه على يد ليكارجاس تجسيدا هندسيا للفضاء الافتراضى والذى تم تجزأته أخيرا . وخشبة المسرح المرتفعة هى أهم العناصر هنا . لقد تميز المسرح فى القرن الخامس بخشبة مسرح على شكل منصة منخفضة ليس فقط لأسباب سمعية ، ولكن كما رأينا فى مسرحية (السلام) لأرسطوفان ، فإن التفاعل الطبيعى بين خشبة المسرح والكورس ظل ممكن . وربما لم يثار نقاش من بين مشاكل كثيرة متشابكة بخصوص تفسير بقايا مسرح ديونيوس مثل ذلك السؤال عن التوقيت الذى أدخلت فيه خشبة المسرح المرتفعة . وكلمة " مرتفعة " تعنى هنا من ستة إلى ثمانية أقدم على الأقل ، مما يفصل تماما بين خشبة المسرح والأوركسترا . ويجادل بيكارد كامبردج بشدة ضد خشبة المسرح المرتفعة ، غير أنه يعترف بأن المسرح المعاصر لإبيدوروس كان به خشبة مسرح مرتفعة ، وهذا يجعل الجميع يتفقون بأن الشىء نفسه كان موجودا فى مسرح ديونيسوس فى أثينا فى وقت ما حتى إعادة بناء ليكيرجان له. ولقد عرضت مسرحيات ميناتدر فى العالم الإغريقى . ولو أخذنا فى الأعتبار أن مسرح أبيدوروسى فى أواخر القرن الرابع قد عرض مسرحيات للكوميديا الجديدة على خشبة مسرح مرتفعة وأن عدم التفاعل بين الكورس وخشبة المسرح دليلا على أن الفضاء الافتراضى للمسرح والكورس قد تم تجزأته ، فإن الهندسة المعمارية قد أقرت هذا .

إن التحول فى الفضاء والذى جلب معه الكوميديا الجديدة قد تم بالفعل . ولقد انقسم البعد المكانى الهرمى اللاخداعى للكوميديا القديمة إلى ثلاثة أجزاء عالم الخداع على المسرح ، والكورس الدخيل ، والجمهور الدنيوى الحاضر . كما أصبح موضوع الكوميديا محليا وازداد الطلب عليه بشكل كبير . ولم يكن هناك طلب على ذلك

النوع من المسرح السياسى لأرسطوفان خارج أثينا ، وليس لدينا سجلات لأى عروض بعد مماته خارج المدينة . أما عشاق ميناندر الصغار السن فقد نالوا إعجاب الجمهور الذى يتحدث الإغريقية من أثينا إلى الأسكندرية إلى سيراكيوز . وحيثما حملت الغزوات والتجارة الإغريقية من أصل هيلينى فقد تبعهم فنانو ديونيسوس المتجولون .

وبهذا الشكل من العرض المتجول وصلت الدراما الأغريقية إلى جنوب إيطاليا ومن هناك وصلت إلى الرومان . وليس عندنا إلا القليل جدا مما تركه الجيل المسرحى الرومانى الأول حتى نحكم على كيفية استخدامهم للفضاء ، ولكن من الجيل الثانى النشط على الأقل من العقد الأخير للقرن الثالث قبل الميلاد إلى عام ١٨٠ ، يأتى تيتاس ماكيوس بلوتوسى والذى على يديه مرت الكوميديا الجديدة ومناهجها عن الفضاء بتغيرات كبيرة .

والدليل الذى لدينا عن الحالة الحقيقية للمسرح الرومانى القديم أقل بكثير من ذلك الدليل عن مسرح الاغريق فى القرن الخامس . ومن رسومات الفازات التى صنعت فى جنوب إيطاليا عن المشاهد المسرحية من الدلائل الداخلية نستطيع التخمين بأن خشبة المسرح كانت عبارة عن خشبة منخفضة على ستاره خلفية بثلاث واجهات . وكان يتم تركيب هذه المسارح لفترة مؤقته أيام الاحتفالات فقط ، فقد كان التحفظ الأخلاقى الرومانى يمنع تشييد مسرح حجرى فى روما حتى جاء مسرح بومبى عام ٥٥ قبل الميلاد . وفى هذا المسرح لا يوجد أى أثر عن الكورس والأوركسترا . فنحن أقرب ما يكون إلى عالم من المسرحيين المتجوليين الذين ينصبون مسرحهم فى ساحات الأسواق والحانات أكثر من كوننا قريبين من المسارح الحجرية الكبيرة فى العالم الإغريقى .

لقد أصبح هذا التحول فى الفضاء الحقيقى على يد بلوتو تحولا فى الفضاء المسرحى أيضا . وصار الكورس فى الكوميديا الجديدة حاجزاً بين خشبة المسرح والجمهور ، وإطاراً يحيط بعالم الخداع . وعندما استبعد الكورس أصبح الطريق مفتوحا مرة أخرى أمام الالتماسات المباشرة من على خشبة المسرح إلى الجمهور على هيئة منولوج وتمثيل وتعليقات على المسرحية .

إن كثيرا من مسرحيات بلوتو وإن لم تكن جميعها ترتكز على زخيرة الكوميديا الجديدة لفنانى ديونيسوس المتجوليين. وما فعله بلوتو هو أكثر من مجرد ترجمة هذه

المسرحيات إلى اللاتينية فقد أعاد صياغتها مسرحيا . وكانت المحصلة كوميديا جديدة إغريقية مع أشكال من الدراما الإيطالية ، خاصة مسرحية أتيلان الهزلية ، فهى عمل ارتجالى لشخصيات مألوفة . وتعرض الدراما الأدبية لبلوتو العديد من مظاهر الارتجال التى تجذب الجمهور إلى عمليه تطور صنع المسرحية وهكذا حتى يتحرك نحو إعادة توحيد الفضاء المسرحى الذى جزأه خداع ميناندر وهندسة المسرح المعمارية فى القرن الرابع .

وتتضح الأبعاد الجديدة للفضاء المسرحى عند بلوتو فى اللحظة التى يبدأ فيها الممثل إلقاء قصيدة تكون بمثابة مقدمة عن المسرحية . ويستخدم ميناندر مقدمات مسرحية دينية مثل آلهة الغابات والمراعى فى (ديسكولوسى) وآلهة الحظ فى (أسبيس) لكى يعطى خلفيه عن القصة والشخصيات التى على وشك أن نشاهدها أما المقدمات المسرحية لباوتو فهى على النقيضين اذ تدعو الجمهور ليشارك فى خلق عالم المسرح فالمقدمة المسرحية عن تروكيلنتس تطلب من الجمهور باسم بلوتو استخدام جزءا صغيرا من مدينتهم حيث تشيد أثينا من أجل استمرار المسرحية ويتم الانتظار إلى أن تأتى إشارة بالموافقة من جانب الجماهير المحتشدة . وعندما ألقى ميركيرى مقدمته المسرحية عن أمفيلزو تلاعب بفكرة أنه يستطع أن يغير من أسلوب المسرحية استجابة لرد فعل الجمهور . وهو يعلن المأساة أولاً وبعد ذلك يتظاهر بأنه أخذ برد الفعل السلبى من جانب الجمهور . وعلى آية حال فإن الجمهور قد أتى لسماع كوميديا . ويعد ميركرى بأن يغير المسرحية إلى كوميديا ولكنه يمزح بأن كل الأبيات سوف تبقى كما هى.

واستخدام بلوتو الواسع لاسترقاق السمع فى المشاهد المسرحية يخدم بدوره الفضاء المسرحى . وعند مبناندر فإن مشهد استرقاق السمع يؤدى وظيفة أساسية للحصول على المعلومات . ويصاحبه رقصات كوميدية عرضية عندما يساء فهم المعلومة . ويعلم سميكرنس فى (أسبس) عن موت ابن خاله سوستراتوس وذلك باسترقاق السمع والتصنت على العبد دوس . وتعتمد معظم تعقيدات الحيكة فى (ساميا) على الاعتقاد الزائف للعجوز ديميس ، والذى تكون من خلال استرقاق السمع ، بأن ابنه أصبح أبا لطفل جاء من عشيقة ديمسيس . وعند بلوتو يقوم مسترقو السمع بعمل

الكورس الذى تلاشى الآن .. من أجل التعليق وإرشاد الجمهور إلى ماقد سمعوه . ويؤدى مسترقو السمع وظيفتهم بفاعلية كجمهور على خشبة المسرح . ومثال جيد على هذا هو مشهد فى (سيرولاس) حيث يسترق سيدولاس السمع هو وسيده كاليدوراس عند المدخل الكبير لتاجر العبيد باليو . ولا يحصل مسترقو السمع على آية معلومات جديدة فوظيفتهم أن يذكروا الجمهور باستجابته المناسبة لباليو من خلال ملاحظتهم الغاضبة ضده وضد تجار العبيد عامة .

ويعتبر التعليق ورد الفعل خطوة نحو المعالجة . ومن مشاهد استرقاق السمع هذه يطور بلوتو مسرحياته التالية حيث يرتجل العبيد المهرة بشكل فعال حبكة المسرحية . أما المواقف فتدور حول مشاكل الكوميديا الجديدة : يشعر العاشق الصغير بأنه فى حاجة إلى النقود ليشترى صديقته من تاجر العبيد ولكن ينقصه الذكاء ليفعل هذا بنفسه غير أنه يعتمد على خداع عبده ليزيد المبلغ عادة بالاحتيال على والد الفتى . ويصبح هذا الموقف على يد بلوتو مناسبة للحبكة الارتجالية فى المسرحية كما هو الحال فى مسرحية (بيرسا) حيث يرسم توكيسلس (العبد) خطة لبيع فتاة حرة (متنكرة كأسيرة فارسية) إلى تاجر العبيد وعندئذ يستطيع أن يستخدم النقود لشراء محبوبته من تاجر العبيد ثم يطالب بالفتاة الفارسية باعتبارها مولودة حرة . ونستطيع أن نرى فى هذه المسرحية شيئا من البهجة فى الارتجال ، فنرى توكسيلوس يدرب المتآمرين معه على تأدية أدوارهم ويصر على عرض الحبكة الرئيسية لروايته إلى النهاية - حتى لو كانت بعض الأدوار غير ضرورية .

وتبلغ ذروة إعادة هذا العمل الارتجالى فى الكوميديا الجديدة ربما فى أفضل مسرحيات بلوتو (اليدولس) ، حيث يبتكر بلوتو مع تطور الأمور فى المسرحية نوعا جديداً من الفضاء الافتراضى . فيصبح العبد الذكى (سيدولس) كاتبا مسرحيا ويؤثر فى المسرحية ، ويعترف علنا فى منولوج يصبح فيه هو الشاعر الذى يستطيع كما يقول"يصنع اكذوبة تبدو كحقيقة " وهو يؤلف الحبكة المسرحية ، ويجد ممثلا يؤدى النص، ويدرب هذا الممثل ، وفى النهاية يحتفل بالنصر الكبير .

ويعتبر ابتكار مسرحية داخل مسرحية ، تحول استعارى ملحوظ فى الفضاء . وقد تلاعب أرسطوفان بعناصر الوعى الذاتى الدرامى . فعلى سبيل المثال فى مسرحية

(الضفادع) حيث يعلق العبد زايناس على النكت المألوفة لدى أنداد أرسطوفان ، نجد أن مثل هذا الموقف يبين لنا صفات العبد . ومثل هذا الوعى الذاتى عند أرسطوفان يكون متباعدا وليس مبرمجا . وفى الكوميديا الجديدة فإن ميناندر يخفى أى وعى ذاتى مثل هذا لصالح الخداع ذى الإطار الهندسى والمسرحى . ويحول بلوتو هذه المسرحيات الكوميديا المختزنة عن الحب والانفصال والصلح إلى خشبة مسرحه البسيط فى الشارع ، ويرى امكانية انصهار المسرح الارتجالى الايطالى مع التراث الإغريقى للكوميديا الجديدة . والنتيجة هى شكل جديد تماما قد نطلق علية ما وراء المسرح .

وعند بلوتين فإن ما وراء المسرح يختلف عن دراما الوعى الذاتى المسرحى لعصر النهضة وما بعدها ، والذى سماه ليونيل إبل بما وراء المسرح ويركز أساسا على شخصية الكاتب المسرحى على خشبة المسرح حتى يخرج حبكة المسرحية إلى الوجود . وعند بلوتو ، فإن البطولة هى القادرة على الخلق والسيطرة على البعد المكانى المسرحى .

وفى هذا الشأن لم يخلف بلوتو أحد . وفيما يختص بثيرنس فهو يعود إلى تقاليد الخداع الإغريقى . وعندما بدأ الرومان فى بناء مسارح حجرية كبيرة ، أصبحت الدراما فى روما شكلا متجمدا ومحصور فيما يساوى ستارة المسرح وإطارها فى القرن التاسع عشر . وتخرج الكوميديا الجديدة إلى الحياة من خلال تحديد للفضاء الافتراضى والحقيقى فى الوقت نفسه ، خشية مسرح مرتفعة واقتصار الكوميديا على الموضوعات العائلية . ويوضح بلوتو أن الكوميديا الجديدة كانت قادرة على إحداث تغيير أكبر غير أن أحدا لم يسر على منهجة .

أما الشكل الأساسى للكوميديا الجديدة فمازال حيا بالطبـــع ، ولكنه ظل مخلصا بشكل كبير لمحدوديته الأصلية عن الفضاء . ولقد أجريت بعض التجارب الممتعة جدا فى هذا القرن على ما وراء المسرح الكوميدى مثل (الحرس) لمولنار ، غير أن هذا سنتناوله فى وقت لاحق .

٢- فضاء المسرح ، الفضاء المسرحي والفضاء المسرحي الخارجي

١- حنا سكو لنيكوف

فى ويتسانيتد فى عام ١٥٤٧ ، قدم المواطنون البارزون فى المدينة (الفلنسينيز) قدموا حياة ، وموتا ، وحب الإله على خشبة مسرح قصر دوك اركوت . واستمر العرض فترة ٢٥ يوما ، وفى كل يوم كنا نشاهد أشياء غريبة ومدهشة . وكانت الآلات (أسرار) الجنة والجحيم مذهلة حقا ، ويمكن أن تحملها الجماهير للسحر . وقد شاهدنا الماء وهو يتحول إلىَ خمر بشكل لا يصدق ، وأكثر من مائة شخص أرادوا تذوق هذا الخمر . وبدت خمس حبات الخبز والسمكتان تتضاعف ووزعت على أكثرَ من ألف متفرج ومع ذلك كان هناك أكثر من اثنتى عشرة سله باقية .

وفى مسرحية العاطفة للفالنسينز ، فإن معجزات تضاعف حبات الخبز وتحول الماء إلى خمر كانت واضحة بشكل ملموس . ومثل هذا الوهم كان يمكن خلقه فى مدى مجال العرض لأن مساحة التمثيل مساحة مستقلة لا تخضع لقوانين الطبيعة . فبداخلها يتحرر المسرح من عبارات الكون الزمنية والمساحية لكى تتجول بحرية بين الجنة والنار ، جبل تابور والقدس .

ويحدد كل عرض حدوده الخاصة بالنسبة لتركيبه من حيث الزمن والمساحة . وفى مدى هذه الحدود فقط يمكن للمنطق الداخلى أن يعمل . وكل إنتاج فى داخل المساحة المعطاه هو الذى يقيم هذه الحدود . وهذه المساحة قد تكون مبنى صمم خصيصاً للعروض المسرحية ، أو ربما يكون قد صمم عن طريق المهندس المعمارى لغرض آخر ،

أو ربما يكون فى موقع طبيعى فى الهواء الطلق ، آلخ . وبداخل مساحة المسرح المغطاة، فإن الانتاج سوف يخلق مساحة الفضاء الخاصة به ، والتى فى المسرح - قد تكون محصورة على خشبة المسرح فقط أو تتناسب مع الممرات والبلكونات أو حتى تمتد لتشمل الجمهور الجالس فى القاعة .

وبخلاف الفضاء المسرحى فإن فضاء المسرح هو تعبير هندسى معمارى . ومن وجهة نظر الإنتاج ، فإن فضاء المسرح هى مساحة معطاه ذات إمكانيات ولكنها أيضا محاطة

بحدود . وكمساحة هندسية ، فإن فضاء المسرح جزء من الفضاء اليومي وتوجد منفصلة وسابقة على أى عرض . وعندما نأتى إلى فينزا لمشاهدة المسرح الألومبى لبالاديو ، فإن ما سيتحوذ على إعجابنا هو فضاء المسرح .

وعلى الرغم من أن العرض داخل فضاء المسرح هو الذى يخلق الفضاء المسرحي إلا أنهما منفصلان عن بعضهما . وفى كل عرض ، فإن الممثلين هم الذين يحدودون مساحتهم الخاصة من خلال الكلمة ، والحركة ، والإشارة ، وبمساعدة الأدوات المسرحية ، والمشهد ، والإضاءة ، والمؤثرات السمعية . وداخل هذه المساحة فقط ، يصبح للمسرحية امتداد حسى .

(٢)

الفضاء المسرحي له خاصتان أساسيتان :

إنه منفصل عن كل يوم ، وفى داخل حدودها ، فإنه يحقق الحرية عن كل يوم . وكما وضح لنا أيونسكو ، فإن المساحة التى على خشبة المسرح يمكن أن تدق أى عدد من الأوقات وبأى ترتيب عشوائى ، ودقة جرس الباب قد تعنى أنه قد يكون هناك إما شخص ما أو لا أحد خلف الباب . وبالضبط مثلمايستطيع د./ فاوستس فى مسرحية مارلو أن يستدعى الأرواح فقط بعدما أحاط نفسه بدائرة سحرية، لذا يستطيع العرض أن يحقق الحرية عن حدود كل يوم فقط فى داخل حدود مساحته المسرحية .

إن فصل الفضاء اليومي عن الفضاء المسرحي له موازانات تركيبية وروابط تاريخية مع الفصل بين الفضاء المقدس وذلك المدنس كما وصفها ارنسيت كازيرر وميرشا إلياو وسوزان لانجر ومعهم آخرون . وفى مناقشته عن أشكال التفكير الأسطورية يبين كازيرر كيف ينظر إلى الفضاء المقدس بمنأى عن الفضاء اليومي . وهو يشير إلى ان كلمة (معبد) نفسها دليل على الفصل بين الفضاء المقدس وذلك المدنس، وكونه مشتقا من أصل يونانى يعنى انفصال . ومن هنا فإن المعبد هو المكان المعزول لأجل التكريس . ومن نفس الأصل اشتقت الكلمتان Tempns وTmplnm فى اللاتينية وهكذا فإن كلا من الزمان والمكان كأشكال رمزية للتفكير قد تطورا من نفس التمييز بالفصل .

ويأخذ إيلياد عن كازيرر مفهوم المكان المقدس ويضيف إليه، وبخصوص المصدر القديم للفكرة الغربية عن المعبد ، فهو يذهب إلى فاستى أوفيد ، ومنه يسوق قصة تأسيس روما . وكما يحكى أوفيد القصة ، اختار روموكس يوم الاحتفال ببليز ليحدد خط جدران المدينة متبعا سلسلة هرمية من الخطوات :

فى الصخور الصلبة تم حفر خندق ، وألقى فيه بفواكه من الأرض ومعها التربة الزراعية التى جلبت من مكان مجاور . وملأ الخندق بالتراب وفى أعلاه وضع مذبح الكنيسة ، وأشتعلت النيران فى موقد جديد .

وبالضغط على الأرض المحروثة رسم أخدودا ليحدد معالم الجدران "

ويوصف تأسيس روما بأنه كاقتطاع لمساحة خاصة وتكريسها . وطبقا لإيلياد فقد شيدت جدران المدينة أصلا كنوع من الحصون السحرية وليس للحماية العسكرية . والحلقة المقدسة التى اقتطعت وحددت وكرست وأضفى عليها القوة والمغزى ، هذه الحلقة لها إيحاء شديد فيما يتصل بالفضاء المسرحى .

وكما تطور المسرح الإغريقى من الشعائر الدينية ، فقد ورث من الأخير تنظيمه المكان ، والأوركسترا التى كان فيها الكورس يرقص مع مذبح الكنيسة كمركز له .

هذه الاوركسترا تذكرنا بالطبيعة المقدسة للعرض المسرحى : إنها حلقة مقدسة تتحول إلى فضاء مسرحى .

وعلى الرغم من أن المسرح قد عزل نفسه عن الشعائر الدينية ، فقد ظل الناس مرتبطين به بنفس الطريقة . وظلت الخبرة المسرحية قريبة من الخبرة الدينية . وطبقا لأرسطوفان فإن التنفيس عن العواطف كما كان يحدث فى التراجيديا ليس تعبيرا عن الخبرة الدينية فى التطهير والولادة من جديد. ومثل الشعائر ، فإن العرض قد جلب المجتمع معا فى الاحتفالات الدينية وكانت مناسبة لإعادة التأكيد على القيم والمعتقدات المشتركة وارتباط الناس النهائى بمسرحهم له دليل حتى اليوم ، وذلك من خلال المسارح المشيدة والتى أعيد تشييدها واحداً فوق الآخر تماما مثل المعابد . وقد أصبحت أيضا أماكن موقرة يعود إليها الناس للاستفادة من الخبرات .

(٣)

وعلى الرغم من أوجه الشبه فى التركيب بينهم إلا أن الفضاء المسرحى يختلف عن الفضاء المقدس فى ناحية واحدة هامة . وبينما كانت الشعائر محصورة تماما فى الفضاء المقدس ، فإن الفضاء المسرحى يسمح للممثلين بأن يكون لهم مخارجهم ومداخلهم . بمعنى آخر فإن الفضاء المسرحى يمتد فيما وراء حدود منطقة التمثيل المنظورة ولكن بدون إخفاء التمييز بينه وبين المسرح اليومى . والشخصية التى تغادر الفضاء المسرحى المنظور بما تكون ذاهبة إلى حجرة أخرى لا يراها الجمهور لمقابلة بعض الشخصيات الآخرى ، أو ربما تعود إلى خشبة المسرح بعد إكمال رحلة طويلة ، ويمكن للشخصيات على خشبة المسرح أن يناقشوا ما يحدث فى مكان آخر أو يرغبوا فى مغادرة مكانهم الحالى إلى مكان أبعد وسواء بعيدا أو قريبا فإن كل هذه الأماكن الآخرى تؤدى خدمة هامة لامتداد الفضاء المسرحى وحسب المسرحية فهى أماكن حقيقية تماما بالرغم من أنها تبقى غير منظورة .

والفضاء المسرحى غير المنظور ليس أقل حقيقة وأهمية من الفضاء المسرحى المنظور ،فأعمال الأوقات العظيمة مثل اغتيال ماكبث لدنكان قد تحدث بعيدا عن خشبة المسرح فيما اقترح بتسميته الفضاء المسرحى الخارجى على عكس الفضاء المسرحى الداخلى . والفرق بينهما هو الفرق بين المساحة التى يمكن إدراكها والمساحة التى يمكن رؤيتها .

وفى الرواية يمكن رؤية المساحة كلها لأن فهم الرواية يحدث دائما من خلال الكلمات فلا يوجد إدراك حقيقى للفضاء . ولكن فى المسرح يدرك الفضاء المسرحى الداخلى مباشرة وبشكل حسن ، والفراغات المسرحية فى الخارج يمكن إدراكها بالتقدير الاستقرائى للمساحة الأسمنتية المنظورة على خشبة المسرح .

والفضاء المسرحى الخارجى يضيف بعدا آخر إلى العرض . وبينما الفضاء المسرحى المنظور يكون داخل مساحة المسرح المعطاة تماما ، فإن الفضاء المسرحى الخارجى يمتد بعيدا بقدر ما يريده الكاتب المسرحى هكذا متضمنا استجابة خيالية من جانب الجمهور.

ويجب علينا ألا نخلط بين الفضاء المسرحي الخارجي والعالم اليومي خارج المسرح . فالشخصية التي تترك خشبة المسرح لا تمشي إلى حجرة الملابس . وعندما ينتهي العرض فإن الشخصيات لا تخرج وتختلط بالجمهور الذين تلفهم معاطفهم محاولين الوصول إلى وسائل الانتقال المختلفة . وبينم نرى الممثل قد يفصل كل هذه الأشياء الشخصية التي ليس لها وجود خارج الفضاء المسرحي .

وتفوق الفضاء المسرحي الخارجي يؤكد أيضا انفصال نظيره المدرك . وحتى عندما يغمره الجمهور فإن الفضاء المسرحي ليس جزءاً من الفضاء اليومي ولكنه مساحة محدودة ، وحلقة سحرية مفصولة عن المساحة العادية والدنيوية ويشعر الجمهور حينئذ بالتأثير المسرحي العالي لكونه مشدودا إلى الفضاء المسرحي وتاركا وراء ظهره حياته اليومية .

وانفصال الفضاء المسرحي شرط ضروري لأي عرض . وحتى أشكال المسارح التي تبدو وأنها تلغي التمييز بين الاثنين (الخارجي والداخلي) مثل مسرح الشارع فهي في الحقيقة تتدخل في المساحة اليومية وتأثيرها الكلي يعتمد على وعي الجمهور بأن هذه مسرحية وليست واقعا . ولكي نستمتع بمسرح الشارع يجب أن ندرك أن هؤلاء ممثلون يتظاهرون بالحرب وليسوا أناساً مشتبكين في شجار حقيقي في الشارع . ونشاطهم يعزلهم عن المساحة اليومية ويجعلهم متباعدين في المساحة المسرحية . وعلى الرغم من أن مسرح الشارع ينكر مساحة المسرح التقليدية وذلك بتحاشي مبنى المسرح إلا أنه لا يستطيع الهرب من حمل مساحته المسرحية الخاصة به .

وبنفس روح التغلب على الحواجز التي تفصل الفن عن الواقع ، والمسرح عن الحياة اليومية ، فإن كروز وجرمان في بحث حديث لهما قد طرحا سؤالا بليغا : ؛ هل يجب أن يكون المسرح مكانا لجو مهرجاني ، معزولا عن الحياة اليومية حتى تصبح زيارة المسرح مهمة يجب على الفرد أن يستعد لها ويبدو في أحسن صورة ، أو هل يجب أن ينتمي المسرح إلى العالم الدنيوي ويكون الاقتراب منه في الموقف اليومي واللباس اليومي بالضبط مثل المعاملات اليومية الأخرى ؟ "

ولكن بالتأكيد لا يستطيع أي شخص أن يأخذ العمل المسرحي بنفس طريقة أعماله اليومية سواء اراد ذلك أم لا . وبالرغم من أن العرض قد يكون ثورياً الا أنه لا

يستطيع أن يؤثر فى الوضع السياسى فى الحياه اليومية . وكما يظهر لى فإن المسرح لا ينتمى إلى الناحية الغير مقدسة ، ولكنه مجرد تطور خاص للفضاء المقدس الاستعداد له يمثل جزءاً من استعدادنا التقليدى اليومى لحضور هذا الحدث الشائع الخاص .

إن الفضاء المسرحى له طبيعة مزدوجة حيث إن له امتداد منظور فى المسرح وبالتقدير الاستقرائى أيضا فيما وراء ه فإنه يوجد عن طريق العرض ولكن إلى درجة أنه يتحدد بالنص ، كلاهما فى المحادثة والإخراج المسرحى ، إنه بعد تركيبى متضمن للمسرحية نفسها . إن مفهومى الفضاء المسرحى الداخلى والخارجى يزدادان بمجموعة من العبارات النقدية فى متناول اليد للتحليل الدرامى على الرغم من كونها من زاوية غير عادية . وأى مسرحية أو أسلوب درامى قد يتصف بتوازن خاص يتخذه بين الفضاء المسرحى الداخلى والخارجى والمعنى النسبى الذى تلصق بهما . وبمعنى آخر بعيدا عن كونه عريضا أو اعتباطيا ، فإن لفظ الفضاء المسرحى فى أحسن الأحوال هو تعبير عن وقفة فلسفية للكاتب المسرحى . ومن هنا يصبح ذا أهمية تركيبية وفكرة رئيسية للمسرحية .وتحليل المفهوم المكانى للمسرحية خاصة الفضاء المسرحى الخارجى ، يمكن أن يقودنا مباشرة إلى أخذ مشاكله العميقة فى الاعتبار .

(٤)

وعندما تناقش المسرحيات ، فمن الأفضل دائما أن نبدأ بالتراجيديا الإغريقية ، حيث يظهر الشكل الدرامى فى أبسط خطوطه . وفى غياب الإخراج المسرحى ، فإن مناقشة الفضاء المسرحى فى التراجيديا الإغريقية يجب أن يعتمد على البحث الأثرى والتاريخى من ناحية وعلى المحادثة المكتوبة من ناحية أخرى .

إن العلاقة بين الفضاء المسرحى الداخلى والخارجى تعتمد إلى حد كبير على استخدام الأبواب أو الممرات التى تصل بين الاثنين ، وطبقا للرأى المقبول ، فإن الممثلين الإغريق دخلوا الحيز المسرحى إما من خلال مداخل الأجنحة أو من خلال ثلاثة أبواب فى الخلف . وهذان النوعان من المداخل يصلان المشهد بنوعين مختلفين من المساحات الخارجية ، واحد بعيد والآخر قريب .

ومدخلا الجناح كانا يستعملان للشخصيات الآتية من مكان بعيد . ويشرح هارولدبولدرى تطور هذه المداخل التقليدية :

" فى السنوات الأخيرة نشأ تقليد مسرحى عام يتفق مع ما كان جمهور أثينا يستطيع مشاهدتة ، مثل البيروس ظل فى مكانه على يمينهم ، الدخول من الميناء أو السوق فى المسرحية يجب أن يكون على هذا الجانب ، والدخول من بلدة مفتوحة من على يسار الجمهور .

وهكذا فإن التطور التاريخى يبدأ من الإدراك الحسى الفعلى للفضاء اليومى المحيط بالمسرح المفتوح إلى الإسهام التقليدى للمعنى إلى المدخلين ، بغض النظر عن أماكن الجمهور الفعلية . والدراما الرومانية نظمت بشكل أكثر هذه العادة مخصصة المدخل الذى فى الجانب الأيمن لهولاء القادمين من السوق ، والمدخل الذى فى الجانب الأيسر لهؤلاء القادمين من الميناء والأماكن الخارجية . والعملية التى يصفها بولدرى هى حركة من إدراك الفضاء الفعلى إلى تقليديته فى الاصطلاحات المسرحية حتى لا يعتمد على نوع واحد من الفضاء المسرحى الخاص . وأى كاتب مسرحى يكتب داخل هذا التراث سوف يشكل فضائه المسرحى الخارجى طبقا للعرف . وهذا العرف نقل ما كان فى الأصل فى أثينا فضاء يمكن إدراكه إلى فضاء يمكن رؤيته أو فهمة .

واستخدام الابواب فى الـ Skene هو أيضا شيىء تقليدى . وكانت الـ Skene واجهة مبنى هندسية يمكن حسب الحاجة أن تمثل قصرا ، أو معبدا ، أو خيمة أو كهفا . ودائما يبدأ العرض أمام هذه الواجهة ولكن الشخصيات يمكن لهم الخروج إلى " المنزل " أو يأتون منه إلى خشبة المسرح . وهكذا فإن ما يقع بالتقليد خلف الواجهة المنظورة هو فضاء مسرحى خارجى قريب جدا ، مستمر مع الفضاء المسرحى الداخلى ، مكان من داخله يأتى الشخصيات .

وفي كنج *أوديس* فإن الـ Skene ، تمثل القصر الذى يندفع إليه أوديبس عندما يكتشف حقيقة شخصيته الإجرامية ، وانتحار جوكاستا وإصابة أوديبس بالعمى الذاتى كلاهما يقعان خارج خشبة المسرح داخل القصر فى الفضاء المسرحى الخارجى القريب . وما حدث بعيدا عن خشبة المسرح يرويه شاهد عيان ، أحد الحاضرين الذى يخرج من القصر .

وهذا الشخص يختتم حكايته بالإشارة إلى ان " الأبواب تفتح " . وعادة هذا دليل على فتح الأبواب المركزية واندفاع الـ ekkyklema مع ما تحمله من رعب .ومن هنا

يصبح من الصعب أن نقول ما إذا كان أوديبس الضرير يتعلثم أو يلهم عليالـ ekkyk-lema ومثل الحاضرين فإن هذه الآلة التى تندفع هى ميكانيكا تقليدية لكشف ما كان يحدث فى الفضاء المسرحى الخارجى القريب وذلك بدفع الخارجى إلى الداخلى .

ولكن الفضاء المسرحى الخارجى للمسرحية ليس مقصورا على ذلك الذى يقع خلف ابواب الـ Skene. فإن الشخصيات تأتى من بعيد من دلفى أو كورنيس من خلال مداخل الأجنحة . وكما فى بعض الصور المنظورة فإن العرض الذى يفتتح فى المقدمة يأخذ عمقا من مستويين مختلفى البعد تشكلان الخلفية . وأفضل إشارة لهذين المستويين فى المسرحية تأتى من الرسولين *أو رسول وشخص حاضر* كما فى إشارات بعض الترجمات . ولكن الإغريق أطلقوا كلمةngelos على أحدهما وكلمة exange-losعلى الأخر . أو الرسول الذى كان يحكى الأخبار من مسافة بعكس الرسول الذى كان يحكى ماذا كان يفعلة فى المنزل أو خلف المشهد . وكلاهما وظيفتان دراميتان وليستا شخصيتين تجلب كل منهما أخباراً من مكانها فى الفضاء الخارجى . وبينما أداء المسرحية محصور على مكان واحد ، فإن هناك إشارات عديدة إلى أماكن أخرى .

وهذه الأماكن تشكل جغرافية فعلية حول طيبة . ويعتمد الآداء إلى حد كبير على تقارير الشخصيات التى سافرت إلى طيبة من أحد هذه الأماكن الخارجية ، كريون يعود من دلفى مع كاهن ، angelos يصل من كورنيس ومعه خبر موت بوليباس ، وينادى على الراعى من جبل سيندارون حيث يرعى ماشيته . ورحلة أوديبس من كورنيس إلى طيبة تؤرخ أحداث المسرحية وتسرد أيضا . وهذه المنطقة الجغرافية الواسعة تلائم الأحداث المختلفة التى تستثنى من الحبكة المركزية التى تظهر فى الفضاء المسرحى المنظور . ومن هذه الزاوية فإن الفضاء المسرحى الخارجى والذى يضمن وحدة المكان فى الفضاء المسرحى الداخلى ومعه أيضا الوحدتين الأخريتين .

ويمدنا الفضاء المسرحى الخارجى بكل نقاط الإشارة الضرورية : جبل سيذارون ، تقاطع الطرق ، كورنيس وهؤلاء مع بعض يحددون عالم الشخصيات . وكرضيع فإن أوديبس قد نقل من حيابة عن طريق الجبل إلى مورنيش وعندما وصل سن البلوغ رجع من الطريق نفسهُ angelos سافر أيضا بين هاتين المدينتين . وشيىء طبيعى أن يحدث اللقاء الحاسم عند مفترق الطرق بين طيبة وكورنيش . ونقطة إشارة أخرى هامة هى

مهبط الوحى فى دلفى : لايوس ، وأوديبس ، كريون جميعهم قد سألوه النصح . وهكذا فإن الفضاء المسرحى الخارجى على اتصال مستمر مع الفضاء المسرحى الداخلى متدخلا فى إحساسه بالأمن ، حافظا ذاكرة الأشياء الماضية ، مقوضاً التوازن الضعيف للفضاء الداخلى .

(٥)

إن معالجة الفضاء المسرحى الخارجى قد مكنت سوفوكلس من أن يمد نطاق الآراء بينما يحافظ فى الوقت نفسه على الوحدات الدرامية . ومسرح القرن التاسع عشر الواقعى والذى حل محل التراث الكلاسيكى يضع الفضاء المسرحى الخارجى فى استخدام مشابه . ولقد استدارت النظرة المدركة بزاوية ١٨٠ درجة . وفى المسرح الإغريقى فإن الأداء قد تطور فى الهواء الطلق ، أمام الـ Skene حتى إن داخل المنزل قد أحيل إلى الفضاء المسرحى الخارجى وستارة المسرح الخلفية كانت عبارة عن واجهة مبنى هندسية بها أبواب . والمسرحيات الواقعية فى العصور الوسطى لإبسن تستدعى مكانا كقاعة استقبال والأبواب التى تؤدى إلى الأخرى ، والحجرات غير المنظورة فى المنزل وأيضا فى الهواء الطلق . والأن فإن داخل المنزل هو الذى يشكل الفضاء المسرحى الداخلى معطيا الجو الضرورى لمحادثة خاصة وودية . وفى الشكل الأنيق لقاعة الاستقبال يضع ابسن شخصياتة من الطبقة الوسطى وتوجيهاته المسرحية المفصلة وأيضا إشارات النص العديدة تجعل من الممكن رسم خطة عقلية للمنزل كله يقع خلف هذه الحجرة الوحيدة التى تتصل معه من خلال أبواب خشبة المسرح . وخلف المنزل تكون الشوارع ومنازل أخرى فى كريستيانيا . ويحب الكاتب المسرحى المواطنين الصالحين فى هذه المدينة الذين يشاهدون مسرحيته ليؤمنوا بأن ما شاهدوه على خشبة المسرح هو ما يحدث فى حجرة جلوس خاصة شبيهة بحجرتهم وفى المدينة نفسها . وهو يريدهم أن يطابقوا الفضاء المسرحى الخارجى بفضائهم اليومى .

وفى *هيدا جابلر* تشكو البطلة من شعورها بالملل وتفسر السبب فى ذلك : إنه عالم الطبقة المتوسطة الذى تنتمى إليه . وعندما سألها اجليرت لوفبورح ما الذى جعلها تسأله فى الأيام الخوالى عن فسقه ، أجابت بتردد :

" هل يكون مستحيلا إدراك أن الفتاة ، عندما تكون هناك فرصة ...في الخفاء...أن الفرد ينبغى أن يريد نظرة على العالم الذى ... هذا الفرد لا يسمح له أن يعرف عنه !"

وعندما يستعد الرجال للذهاب إلى حفلة القاضى براك والتى كل حاضريها من الذكور ، تعبر هيدا عن رغبتها الخيالية بالحضور هناك ، متخفية ، لكى تسمع قليلا من المرح وهى غير مراقبة . وعلى الرغم من خوفها من الفضيحة ، تقترب هيدا من القواعد الأخلاقية الصارمة فى مجتمعها ، الطبقة والعصر ، ولكن بالطبيعة فإنها تخدع بما يعتبر فى وسطها سلوك غير أخلاقى . وتعوزها الشجاعة لتجرى وراء رغباتها وتظل سجينة داخل قاعة الاستقبال الجميلة .

إنه فقط خيال هيدا الجريىء بوصفه غير تقليدى ، وفقط من خلال التجارب البديلة يمكن لهذا الخيال أن يشحذ ويشبع . وتزودها أعمال لوفبورج بهذا التحرك الضرورى . وخيالها الغريب لإجليرت بأن يعود ومعه أوراق نبات الكرمة فى شعره ، واثقا ومتوهجا . وهذا الشكل الديونيسوس غير الواقعى يبلور عاطفة هيدا وطبيعتها المسعورة . إنه شكل متحرر من المنزل البورجوازى المعوق حيث تجد نفسها واقعة فى مصيدة دور الزوجة الصغيرة وتواجه احتمال كونها أماً . ويمثل الشكل اليونيسوس تحرير كل الأوهام الجنسية التى لا تستطيع هيدا إلا كبتها . إنها حيوانها المتوحش والعلاقات المكانية بين قاعة الاستقبال والفضاء الخارجى يحولها إبسن إلى تعبير مسرحى عن الفكرة الرئيسية لهيدا جابلر والفضاء المسرحى الداخلى ، قاعة الاستقبال بعطرها اللافندر ، يصبح رمزا للكبت الشديد الذى تعانية البطلة . وفى الفضاء المسرحى الخارجى توجد منازل القاضى براك والآنسة ديانا وحجرات اجليرت لوفبورج ، وجميعها تمثل لهيدا هذه الحرية من أداب الطبقة المتوسطة التى تشتاق إليها سرا . وفى إحدى مدن المقاطعات يوجد منزل حاكم الحى ، المنزل الذى تجرأ دى على تركه وهو يزدرى الأخلاق البورجوازية بطريقة لا تجرأ هيدا على فعلها . ويشكل بيت الخالة أيضا جزءا من هذا الفضاء الخارجى بالرغم من أنه يمثل نقيضا للمنازل الأخرى . والخالات العانسات هن أنماط للاستقالة والقبول ، البخل ونكران الذات . لقد اختزن الأخلاق البورجوازية وبالنسبة لهن فليس هناك تناقض بين الطموح الشخصى والمعايير الاجتماعية .

وبالنظر إلى *هيدا جابلر* من زاوية الفضاء المسرحي الخارجي وعلاقتة بالفضاء المسرحي الداخلي يأخذنا مباشرة إلى قلب المسرحية . واللفظ المكاني ليس شيئا غريبا في الدراما ، ولكنه مقولة دراميـة أساسيـة ، إن *هيدا جابلر* هي مسرحية لها جذورها في المسرح الكلاسيكي ، تضع الفرد في المركز وتبحث علاقتـه مع العالم المحيط به . إن صنع شخصيـة هيدا ينعكس في العلاقات المكانيـة بين قاعـة الاستقبال مع الحجرة الداخلية الملحقة بها والفضاء الخارجي . وبينما تأتي وتذهب الشخصيات الأخرى ، فإن هيدا لا تغادر خشبـة المسرح إطلاقا حتى النهاية ، عندمـا تعزل نفسـها في الحجرة الداخلية وتنتحر .

(٦)

وفي كل من *أوديس* و*هيدا جابلر* فإن صورة الفضاء المسرحي تعبر عن الاهتمام الرئيسي للكاتبين . بالنسبة لسوفوكلس فإن الحركة بين الفراغات المسرحية الداخلية والخارجية تبين الأعمال الغامضة والساخرة من القدر أو تدخل الغيب في الحياة اليومية . وبالنسبة لإبسن ، فإن التفاعل بين الفراغات الداخلية والخارجية يمثل التأثير المدمر لتقاليد ومعايير المجتمع على الطبيعة الخاصة . وفي كلتا الحالتين ، فإن المفهوم المكاني متصل جدا بالأوضاع الدينية والفلسفية والتي يعبر عنها درامياً في أراء المسرحيتين .

إن مفهوم خشبة المسرح كحجرة أصبح يسود قطاعا كبيرا من الدراما الحديثة ، كنتيجة للتركيز على الفرد وعلاقاته الحميمة . ،لكن هذا التماثل التركيبي الخارجي يجب ألا يطمس المعاني المختلفة المرتبطة بهذه الحجرات المختلفة .

وقد اختار هارولد بينتر تسمية *ظهوره* الدرامي ببساطة *الحجرة* . وهو يرى في الحجرة وحدة أساسيـة للفراغ ، في داخله يمكن أن تتطور المواقف الهيكليـة وفي ملاحظاته إلى إنتاج مسرح البلاط الملكي من *الحجرة* ، فإن بينتر يحدد التعديلات الممكنة للتفاعل بين الرجل والحجرة والزائر :

" رجل في حجرة عاجلا أو آجلا سوف يستقبل زائرا . والزائر الآتي إلى الحجرة له هدف . والرجل قد يغادر مع الزائر أو يغادر بمفرده . الزائر قد يغادر بمفرده أو يبقى في الحجرة بمفرده عندما يذهب الرجل . وربما يبقى الاثنان معاً في الحجرة " .

ويتلاعب بينتر بهذه العناصر كثيرا كما يتلاعب كاندينسكى بالمواجهات بين السطور المعوجة والمستقيمة أو بين الألوان المختلفة .

وصياغة بينتر عن الفضاء المسرحى تعتبر معتدلة ومفهومة . وهو يجرد الشخصية والحبكة والمكان التاريخى والثقافى لكى يكشف الشكل غير العاطفى ، التركيب الأساسى للحدث المسرحى . وهذا يشبه النزول بتمثال مقدس إلى مجرد مجموعة من الأشكال الهندسية .ولكن هناك معانى خاصة ترتبط بالتركيب نفسه حيث إن بينتر يفكر فى شخصياته :

" ... خائفون مما خارج الحجرة ... جميعنا فى هذه الحجرة وفى الخارج عالم ... يصعب تفسيره كما أنه مخيف وغريب وخطر " .

ويصف بينتر العالم الخارجى بكلمات لا تنسى لإيلياد " فضاء مشوش مسكون بالشياطين والأشباح " ويصوغ بينتر هنا ما يعنى التعارض المسرحى الأساسى بين الداخل والخارج . والخارج خطر كبير ، تهديد مجهول يتدخل فى الأمن الهش والنسبى للداخل . وفصل الاثنين أو الوصل بينهما حسبما تقتضى الحالة يعود إلى الباب وطبقا لبينتر :

" العالم مملوء بالمفاجآت . يمكن للباب أن ينفتح فى أية لحظة وشخص ما يدخل " . ونصب المسرح المفهوم هذا يشكل عماد مسرحية *الحجرة* . وهى تجمل لتبدو مسرحية طبيعيةولكنها تشتق معناها القوى من تركيبها المتعمق . والحجرة التى تستأجرها روز توصف بأنها دافئة ومريحة . وتشكل جزءا من منزل كبير يخص السيد كير . والمستأجرة روز تتأمل من يسكن فى البدروم الرطب . وبجانب الباب المؤدى إلى اليابسة ، والحجرة بها نافذة تطل على الشارع . وفى الخارج الطقس بارد جدا ومظلم ، وفى الداخل توجد مدفأة غاز ولحم خنزير وبيض وشاى .

والأسلوب واقعى جدا للمسرحية بهذه التدخلات العرضية لعدم الاحتمالات ، فمثلاً عندما لا يستطيع صاحب العقار إجابة السؤال البسيط" كم عدد الطوابق التى فى المنزل؟ " يرد بأنه اعتاد أن يعدها فى الأيام الخوالى ، والآن لم يعد فى استطاعته تذكرها . وتقترح المحادثة جزئيا أن إجابات السيد كير الغريبة تعود إلى السن وفقدان

السمع ولكنها أيضا ينبغي ألا تؤخذ بأهميتها الظاهرية . وهناك تفاصيل أخرى مزعجة روز لا تبدو أنها تعرف أى حجرة فى المنزل يشغلها صاحب العقار . وزوار روز ، الزوج ساند وزوجته قد أتوا للبحث عن حجرة : وهما أيضا يحاولان أن يجدا مساحتهما الصغيرة الدافئة والآمنة . ويتحول بحثهما هذا إلى نوع من التهديد لراحة بال روز عندما يشير" الرجل الذى فى البدروم " إلى الحجرة رقم ٧ ، حجرة روز ، أنها خالية .

والشىء المزعج فى هذا كله هو البدروم المظلم والرطب ، فضاء مسرحى خارجى يهدد الحجرة الصغيرة الدافئة التى تحاول روز جاهدة أن تحتفظ بها . وتشكل حجرتها مأوى صالحاً للسكنى داخل الفندق الكبير . وأسفل يوجد البدروم حيث يختبىء رجل أعمى أسود ينتظر الفرصة ليدخل الحجرة . وشكله المبهم ينذر بالخطر وعدم الاستقرار ويهدد بتدمير الملجأ المؤقت التى نجحت روز فى بنائه بنفسها .

وعندما يدخل حجرتها فإنه يمسك روز ومعه رسالة غريبة : " أبوك يريدك أن تعودى للبيت " إنها هذه الكلمة البيت التى تكررت وأعيد تأكيدها . وجعلت روز تستسلم وتبحث فى سيرة حياتها حيث كانت تدعى سال . وتنهار مقاومتها وتصبح حقيقة إلى درجة ملامسة الرجل وفى هذه اللحظة يعود زوجها برت إلى الحجرة ويؤكد مرة أخرى سيطرته عليها فيما يعرف بـ coup de theetre العنيف .

ويعالج بينتر المساحات المسرحية الداخلية والخارجية لكى يظهر التركيب التحليلى النفسى للنفس البشرية . ومن أول نظرة قد تبدو حجرته اختلافا آخر عن قاعة استقبال ابسن المؤدية للساحات الآخرى فى داخل وخارج المنزل . ولكن منزل بينترقد جرد قبل إعادة تجميله بتفاصيل طبيعية . وهذا التجريد حول المنزل من منزل مزيف أشبه بمنزل حقيقى ، إلى تركيب أساسى ينظم الفراغ بطريقة معينة ويربط معانى نسبية بوحدات مكانية مختلفة . وبالرغم من أنه قد أعيد تزيينه لكى يشبه حجرة حقيقية ، فإن الحجرة لم تعد تمثل حجرة عادية ، فمعناها يعتمد على موقعها داخل المساحات الأخرى المحددة وليست المصورة فى المسرحية .

(٧)

وبالرغم من الاختلافات الموجودة بينهم فإن الأمثلة الثلاثة التى حددناها حتى الآن : التراجيديا الكلاسيكية ، التراجيديا الواقعية ، والمسرحية الواقعية المفرطة تتقاسم نفس

المبدأ التركيبى الأساسى : مساحة مسرحية داخلية مميزة بوضوح عن مساحة المسرح من ناحية وعن المساحة المسرحية الخارجية من ناحية آخرى .

وقد حاول بعض الكتاب المسرحيين فى القرن العشرين أن يحجبوا هذه الحدود الواضحة من أجل تأثيرات خاصة . والمشهد الافتتاحى فى" ست شخصيات تبحث عن مؤلف" لبيرانديلو يتظاهر بأنه إعادة لمسرحية أخرى تدعى شوش عليه : بمعنى أخر فإنه

يطلب إلينا أن نؤمن بأنه لا مساحة مسرحية تستحضر ذهنيا ، وأن كل مانشاهده هو جزء من مساحة المسرح . وهذا يؤكد فقط مسرحه "بست أشخاص" الذين يدخلون الإعادة فهم يقدمون أنفسهم كشخصيات مسرحية يحملون فى أنفسهم دراما مطلوب فهم تأديتها. وهذه الدراما لا تنفصل عن مساحتها المسرحية الخاصة .وكما تضعها الابنة :

" إننى أموت لأعيش هذا المشهد ... الجرة ... أراها ... هنا النافذة ... أمام النافذة المنضدة الصغيرة المصنوعة من الخشب الماهوجنى وعليها ظرف أزرق يحتوى على مائة..

وكاتب مسرحى آخر يعالج المفهوم المكانى الكلاسيكى من أجل المسرحية العالية ، هذا الكاتب هو مايكل دو غيلديروت . وفى مسرحية *ثلاثة ممثلين ودراماتهم* ، الشخصيات الأساسية هم ثلاثة ممثلين يؤدون ميلودراما قصيرة ، وكممثلين فى المسرحية ، فإن مساحتهم المسرحية هى مساحة المسرح . وكشخصيات فى مسرحية داخل المسرحية ، فإن مساحتهم المسرحية يحددها مزيج متنافر من العناصر التى تكون شخصية لويس السادس عشر الإمبراطور الجرمانى . وموضوع المسرحية هو عدم قدرة الممثلين على المحافظة على مستوى الوجود متباعدين : فهم يؤدون شخصياتهم المسرحية فى الحياة اليومية ، ويتركون شخصياتهم الخاصة تنزلق إلى العرض . ولكن كما فى بيرانديلو ، فإن الممثلين أيضا ليسوا إلا شخصيات درامية ، حتى إن خلط الحقيقيين بالمساحة المسرحية هو مجرد خداع .

ويمكن للفرد أن يستمر فى تحليل الاستخدامات والمعالجات الطريفة للمساحة المسرحية والعلاقة بين الداخل والخارج . وأنه أنهى بفحص مسرحيتين تمداننا بأمثلة

متطرفة عن معاملة المساحة فى المسرح . وهاتان المسرحيتان لا تتطابقان مع النموذج المكانى الكلاسيكى ولكنها تقدمان بدائل جوهرية له . والمثال الأول لى متعلق بالعصور الوسطى ، والثانى متعلق بالعصر الحاضر

(٨)

وبخلاف المسرحيات التى تناولناها حتى الأن فإن مسرحية الCorpus christi ليس لها أى مساحة مسرحية خارجية . وهذا ينتظر فقط من مجموعة من المسرحيات التى تحتضن تاريخ العالم من هبوط الملائكة Fall of Angles إليالحكم الأخير Last Judgmentإنها مسرحية شاملة تتضمن الزمن كله والمساحة كلها ، لا تستثنى شيئا . ومنطقها الداخلى يحتاج أن يحدث كل شىء داخل المساحة المسرحية .والمسرحيات القصيرة التى تكون المجموعة لاتؤسس بالضرورة سطوراً قصصية متتابعة ولكنها تقدم أداءً موحدا ، مثل كتب الأناجيل المصورة والتى لاتعد موجودة فى كنائس العصور الوسطى والتى نفذت على نحو بارز ، فى شكل صور زيتية وفسيفساء .

والطريقتان المعروفتان لعرض الدورات الكبيرة ، المهرجان الموكبى والمسرح الذى يحيط به النظارة من جميع الجهات يخلقان كل هذه المساحة المسرحية الشاملة بوسائل مختلفة ومجموعة يورك يمكن أن تؤخذ على أنها معبرة عن الطريقة الأولى فى De cor successif . والمسرحية تتعلق تماما بمدينة يورك نفسها . وكان الإنتاج شأنا محليا استخدم كل المواهب والوسائل تحت تصرف النقابات الغنية ونظمته الجهات الحكومية فى المدينة. وكان الموكب يشق طريقه فى المدينة متوقفا فى محطات معينة وعارضا المجموعة كلها فى كل محطة مخترقا المدينة كلها . والفرد يجد هنا أن المساحة المسرحية ومساحة المسرح أصبحتا تمتدان معاً بعض منتشرين على أسوار المدينة . وهذه الأسوار هى الخط الفاصل الأساسى بين المساحات المقدسة والدينوية . ومن خلال حركتها الموكبية، فإن العرض الدينى يؤكد مرة أخرى على الطبيعة المقدسة للمساحة داخل المدينة ، التى تمثل ، من أجل المسرحية ، الكون كله.

وهذا يعود بنا إلى قصة أوفيد عن تأسيس روما ببناء مذبح الكنيسة فوق الخندق المملوء بتجارة الفاكهة وبعدئذ يقيمون استحكاما حوله. وقال بلوتارش إنهم أعطوا اسم العالم (mundus) لهذا الخندق كما للكون نفسه. وموكب المهرجانات متتبعا خطوات

موكب ال Corpus christi نفسه "يعيدتأسيس مناطق المدينة المقدسة. والعرض الدينى الموكبى يقدس مدينة يورك بالمعنى الذى أشار إليه إيلياد:

" فى الحقيقة أن فكرة المكان المقدس تتضمن إعادة الكهنوته البدائية التى تكرس المكان برسم علاماته وعزله عن المساحة الدنيوية التى حوله".

وفى تحليل إيلياد ، فإن المكان المقدس معبد أو مدينة هو دآئما مكان تتقابل فيه الأماكن الكونيه الثلاثة : الجحيم والسماء والأرض . وهكذا فإن مايبدو وكأن جريىء جدا فى مسرح العصور الوسطى ، تمثيل الإله وخلقه لا يعتبر تدينا عندما يقدم فى المساحة المقدسة المعاد تأسيسها حديثا ، فى المدينة التى تشكل المساحة المسرحية لمسرحية Corpus christi وفى داخلها قد تمثل المهرجانات المنفصله مساحات مسرحية جزئية ، ولكن لابد من النظر اليها كأجزاء من المسرحية ككل التى تمثل تاريخ العالم كما تحتضن الـ mundus كلها محصورة داخل أسوار المدينة. والمتفرجون ومعهماالمثلون محصورون داخل إعادة تشريع رواية العالم المسيحية ، ولا أحد يستثنى ولا يمكن أن يكون هناك فضاء مسرحيا خارجيا .

وشمولية مسرحية المجموعة هى أكثر شهرة عندما تعرض فى المسرح الذى يحيطبه النظارة من جميع الجوانب كما فى مجموعة ال Cornishوالمتفرجون هنا وأيضا المثلون يحصرون داخل الأرض المستديرة نفسها ذات الاستحكامات ، التى تبين حدود المكان المقدس . والمنازل والأماكن المختلفة جميعها منظورة فى الوقت نفسه ، ورحلة المسيح من بحيرة جاليلى إلى القدس يعرضها حرفيا الممثل الذى يعبرال Pla-teaمن مكان خاص إلى منزل محدد . ولاتشكل القدس فضاء مسرحيا خارجيا حيث إنها جزء من الداخل مثل كل الأماكن الأخرى . والمسرح الذى يحيط به النظارة من جميع الجهات هو عالم صغير يحتوى ذاته ليس له أى فضاء مسرحى خارجى . وكما يصفه كونجون فى L 'Espace theatral medieval

" ليس هناك مخرج من مكان التمثيل حيث إنه لايوجد مخرج من العالم . بين الجنة والنار وليس هناك مكان لعالم خارجى لا أخلاقى ، حيث ينزع الممثل شخصيته ."

وكلتا الطريقتين لتمثيل مسرحية الـ " Corpus christiوموكب المهرجانات الذى يحيط بها النظارة ، كل هذا يقوى من مدى ومعنى المسرحية وذلك عن طريق توسيع

الفضاء المسرحي الداخلي ، حتى لا يستثنى شيء . والفضاء المسرحي يشمل مساحة المسرح كلها ، حتى إنه يصبح من الصعب تميزها . وطبيعة هذه المسرحية تنفى احتمال وجود أي فضاء مسرحي خارجي .

(٩)

ومثالي الأخير يختلف عن كل الأمثلة السابقة في أنه يخاطب عن عمد وبوضوح مشكلة الفضاء المسرحي . وفي مسرحية مضايقة الجمهور ، فإن بيترهاندكي يشرع في هدم النظرات التقليدية للمسرح وبالتالي فكرة المسرح . وفي مقدمته فإن هاندكي يقدم لنا مصطلح Sprechs tuch من خلال تعريف أدبي ، وكلمات الـ Sprechs tuch لا تشير إلى العالم كشيء يكمن خارج الكلمات ولكن إلى العالم في الكلمات نفسها وهذه الكلمات لا تعطى أي صورة عن العالم ولكن تعطى مفهوما عنه .

المتحدثون الأربعة في مضايقة الجمهور يتحدثون مباشرة إلى الجمهور ويشيرون إلى أنهم يتقاسمون المساحة الزمنة نفسها . وفي عملية هدم التقاليد المسرحية ، فإن المتحدثين يفسرونها بعناية :

" لا توجد حلقة غير منظورة هنا وليس هناك حلقة سحرية ، ولا توجد . أي مساحة للمسرحية هنا . نحن لا نلعب . كلنا في المساحة نفسها وخط التميز لا يخترق ، فهو ليس منفذاً بل إنه لا يوجد له حلاً "

وبالإصرار على أن خط التميز لايوجد ، فإن المتحدثين يرغموننا على الإدراك أن هناك في المسرح - كقاعدة - مثل هذا التميز بالضبط مثل الفصل بين المساحة داخل الحلقة السحرية والمساحة خارجها .

وعند العرض فإن هذا العمل غالبا مايؤخذ على أنه عمل عدواني ، اندفاع في إساءة التعامل مع جمهورالمسرح التقليدى Pour epater les bowrgeois غير أن المسرحية في الحقيقة هي عمل نظري ومفهومي هام . وإساءة الاستخدام يعتبر مخرجاً عاطفياً للهجوم النظري الذي كان يشن على الجمهور . وهذا الهجوم مساو لتدنيس المساحة المسرحية المقدسة ويصر هاندكي على الجمهور فيما يتعلق بمساحة المسرح كجزء من مساحتهم اليومية . ويرفض الاعتراف بإمكانية تميز مساحة المسرح

حتى يمثل مساحة مسرحية أخرى . وهو يدنس المساحة المسرحية ملقيا بكل وتبعاتها : المشهد ، والممثلين الذين يتقمصون الشخصيات ، والإضاءة الخاصة ، والحبكة - الكل يترك خشبة المسرح عارية والتى منها : المتحدثون - لا الممثلون - يخاطبون الجمهور الجالس فى قاعة الاستماع المضاءةتماما على قدم المساواة معهم .

وهذه الخطوة الشجاعة تسحب السجادة من تحت الأقدام : أين يستطيع المسرح أن يذهب من هنا ؟ ولكن هاندكى نفسه يجعلنا ننظر إلى مسرحية Sprechs tuch باعتبارها مجرد ، قصيدة تلقائية للمسرحيات القديمة والتى لاتريد أن تحدث ثورة ولكن تصنع وعيا وبمعنا أخر بعد مضايقة الجمهور يجب أن نكون على وعى بمشكلات المساحة المسرحية التى يمكن أن يبقى فيها الخيال المسرحى بمفرده .

فى الدراما الحديثة ، فإن الفضاء المسرحى بدلا من البقايا المتضمنه فى مكان المسرحية الرسمى قد أحضر إلى المقدمة وتحول إلى موضوع فلسفى ونظرى . ولم يعد الفضاء مجرد جو فى داخله يتحرك أبطال الرواية . وقد أصبح موضوعا مسرحيا وغالبا حل محل الموضوعات التقليدية فى الدراما . ومفاهيم مساحة المسرح ، المساحة المسرحية والفضاء المسرحى الخارجى أدوات نقد مفيدة لتحليل متزامن عن الأشكال المكانية ومعانيها فى أنواع مختلفة تماما للمسرح .

٣- الشخصية والفضاء المسرحي

تشارلز ر. ليونز

فى إحدى مسرحيات صامويل بيكيث الحديثة ، نجد إمرأة فى منتصف عمرها تتأرجح فى كرسى . ورؤيتنا المحسوسة للمساحة التى تشغلها هذه المرأة تقتصر على المساحة الصغيرة للضوء التى تتحرك فيها وهى تتأرجح للأمام . وهى تستمع كما نفعل نحن المتفرجين إلى صوت يحكى قصة غريبة عن إمرأة تهجر تتدرجيا بحثها عن مخلوق أخر مثلها وتعود إلى كرسى هزاز تنتظر موتها ، والشكل الذى تراه يبدو أنه يستثير هذا الصوت من خلال الأمر الوحيد "أكثر ، ويتلعثم الصوت ثلاث مرات ، وتستثيره المرأة ليعود مرة أخرى بتكرار الامر . ومع ذلك فإن كل إجابة تفترض نغمة أضعف وفى النهاية يفشل الصوت ولا تصدر المرأة أى أوامر أخرى ولا نعرف إن كانت قد ماتت أو اقتربت من الموت ودراما بيكيت القصيرة وغير المتقنة تبرز فقط شخصية واحدة ، لا تستعمل أى مساحة محسوسة غير تلك التى يشغلها الكرسى الهزاز . وتلعب دورها فى عشرين دقيقة .

ومسرحيات بيكيت التالية التى أصبحت أكثر بساطة فيما يخص المتطلبات المسرحية قد علمتنا القدرات الكلامية للشخصية الواحدة التى تتحدث وتستمع فى مشهد غير متقن . واعتمادها على استخدام حد أدنى للوسائل المشهدية والأداء الحسى لا يقترح تراجعا عن المسرحية ولكن تبرهن على إيمان بيكيت بقوة الكلام للصور الدرامية البسيطة وتظهر روكابى بوضوح أن المصدر الأساسى للكاتب المسرحى هو صورة الشخصية الإنسانية التى توجد فى البعد والاستمرار . ولا يمكن لأى تمثيل مسرحى البعد عن التجربة البشرية والذى لا يعرض الشكل الإنسانى فى الفراغ ويكشف عن نفسه فى الوقت المناسب لتعمل بهما الأعراف المشهدية ، فإن المتفرج سوف يرى الممثل فى مكان مرئيا ، وسوف تتكشف المسرحية أثناء الوقت المطلوب للعرض . وفى تقليل مكونات العرض إلى الحد الأدنى لإدراك صور الشخصيات ، والفراغ ، والاستمرار ، فإن بيكيت قد بين لنا أن هذه العناصر ليست أساسية فقط ، ولكن كافية . والتمثيل البسيط للمرأة التى تتأرجح فى كرسى وتستمع إلى صوتها يطور صورة التجربة التى تحتضن فترة من الزمان غير محدودة ولكن ممتدة ، وحركة

الشخصية من خلال مساحة عامة لعالم خاص محصور بشكل متزايد . والنص الإيقاعى المجرد يعطى تفاصيل فصة انسحابها من البحث عن أخرى وعودتها إلى الكرسى الهزاز الذى ماتت أمها فيه . وهذه الحكاية المليئة تمدنا بالوسيلة الوحيدة لاستثمار المغزى فى الصورة المحدودة بشكل كبير عن الفضاء المسرحى الذى يستغله العرض . وتدريبات بيكيت فى البساطة المسرحية توصح عمل التقاليد الأساسية للشكل الدرامى ومبادىء استخدامها . وفهم المراحل التى بها تؤسس مسرحية مثل *روكابى* صوراً مقترحة عن الشخصية ، والفراغ ، والزمان يساعد فى توضيح الوسائل التى بها تتضمن النصوص الدرامية معنا . وعرض هذا العمل البسيط يوضح حقيقة أن الصورة الدرامية للشخصية داخل الفراغ والزمان لا يمكن تقليلها ، وأنه من المستحيل فصل صورة الفضاء المسرحى عن صورة الشخصية .

وفى الخمسين سنة الماضية مع بعض الاستثناءات ، كانت الحركات الرئيسية فى النقد لا تتسم بالتقليد . وحيث إن التأكيد فى النقد الشكسبيرى قد انتقل من تحليل شخصية إلى وظيفة اللغة ، فإن اصطلاح *الشخصية* بدا وكأنه يختفى من المعجم النقدى . وعندما أنجز مود بودكين تركيبات فرويد و يونج ليحلل النص الكلى ،*وكنج لير* كتمثيل لوعى بطله ، فإن جونريل وريحان أصبحا وظائف لعدم وعى الأب الذى يجسد خوفه من الأطفال . وفى النقد الذى له علاقة بعلم الظواهر فإن معظمه قد مورس فى دراسة الدرامى الفرنسية فى القرن السابع عشر . وفكرة الشخصية الفردية ترتب حسب تصور الوعى فى النص ، نوع من الشخصية التى تحل محل الكاتب نفسه والعمل النقدى يخرج تصورا لهذا الوعى ، مبنيا من خطوط مستقيمة استعارية متنوعة ، ونماذج ، أو تركيبات مصاغة مدعمة خلال عمل الكاتب . وفى النقد الماركسى ، فإن *الشخصية* قد تقرأكشخصية، ولكن تصور الشخصية الإنسانية نفسها يتغير لتصبح شاشة يعرض عليها مواقف ورؤية طبقة . وفى ممارسة النقد التركيبى وما بعد التركيبى ، لا تسود *الشخصية* كممثلة للوعى الإنسانى وإينما تسود*الشخصيات بعلاقاتها بالشخصيات الآخرى ، ويفرق بينها تبعا للتصنيفات التى ينظم بها النص نفسه وهو تنظيم يعكس أنظمة معينة لقيم ثقافية .

وكل من هذه الاستراتيجيات النقدية والتى لا تتسم بالتقليد تتطلب منا أن نرى لغة النص كسطح ظاهرى شفاف جزئيا وتناقضيا لأنها تخفى وتكشف التركيب التحتى،

بمعنى أن المستوى الأدبى يعمل فى النص كإحلال فنى للديناميكا الداخلية . وبهذا المعنى فإن العمل النقدى لا يدرس النص كانعكاس لواقع موضوعى ولكن يترجم النص الظاهرى إلى لغة تكشف المضمون وطبيعة التركيب المدرك تعتمد بالطبع على افتراضات الاستراتيجية النقدية . وتنظيم المحتوى المستتر قد ينظر اليه كبيان للقوى الاقتصادية و الاجتماعية وكتمثيل لمعاملة نفسية تكشف وظيفة اللاوعى كتنويع للأسطورة الثقافية أو كمساحة انتقالية تعرض البقية الثقافية المتراكمة *لسلسلة* من اللحظات الوقتية .

وفى التحليلات النقدية والتى لا تتسم بالمحاكاة ، فإن الشكل الدرامى الفردى يقوم بوظيفته كوحدة للمستوى الأدبى أو السطحى للنص . وهذا يعنى أن *الشخصية* فى ذاتها تعمل كرمز أو علامة أو كلمة بين الرموز الأخرى ، والعلاقات والكلمات التى يجب أن تترجم داخل اصطلاحات التركيب المدرك . وهده الاستراتيجيات النقدية بالطبع قد حررت النص الدرامى من الطريقة التقليدية الساذجة التى فيها تتقرر قيمة المسرحية بقدرتها على تصوير الواقع الموضوعى بشكل صادق . ومع ذلك فقد كان تحرير الاستراتيجيات النقدية التى لا تتسم بالتقليد ، ولم تكن قادرة على التعامل مع ظاهرة النص فى العرض بطريقة فعالة كما هو الحال مع ظاهرة القراءة . وفى الحقيقة فإن الممارسين لوجهات النظر النقدية الجديدة ، والظاهرة ، والتركيبية ، وبعد التركيبية لم يشعروا بالراحة مع العرض المسرحى كأداة لنقل النصوص التى يحبونها . وهذا الشعور بعدم الراحة يمكن فهمه . لأن الجمهور فى العرض يستقبل النص فقط خلال التمثيل الحسى الذى أنجزه البشر فى مساحة فعلية . ومن الصعب إنجاز عملية النقد الجديدة لنص يعيد وصف الاستعارات المتوافقة ويدرك النظم اللغوية المتضمنة عندما يكون انتباه الفرد مركز اعلى الممثلين الذين ينطقون النص فى تتابع سطراً بسطر . وبشكل مماثل فإنه عندما توزع صور النص بين مجموعة من الشخصيات يكون من الصعب على العالم الذى يدرس الظواهر أن يسمع الصوت الخاص للوعى المفرد . وبينما العالم المتخصص فى التركيب ينكر وجود هذا الصوت ويركز على النص فى العرض كمجموعة من سلسلة من النظم أو الشفرات ، كلامية وغير كلامية ، فإن انشغال الجمهور بالعرض كما هو الحال مع الطقوس سوف يعوق شعورهم بالمغزى الخفى لأسس التنظيم التى

سنت. ووفقا لعالم التركيب فإن تجربة العرض تكون جمالية ، واكتشاف التركيب الضمنى يصبح عملية علمية ، وقد يكون النص قابلا للتحليل التركيبى ولكن العرض يقدم حالة غير مناسبة للنشاط ، والعرض أيضا يخضع لأنظمة مختلفة فى التصنيف . وبالطبع فإن العرض المسرحى والذى فيه صورة الكاتب المسرحى كمادة ابداعية فردية - تدمر من جانب التدخل النصى الزائد للمخرج والمصممين ، والممثلين - قد يبدو نشاطا جوهريا ما بعد التركيب . وهنا فإن معنى النص الدرامى كمجموعة اعتباطية لأثار المعانى البائسة لابد أن يكون واضحا . ومع ذلك فإن الوحدة التى تزودنا بها استمرارية وجود الممثل / الشخصية تميل إلى تعتيم تضارب القراءات التى تسبق العرض .

إننا فى حاجة إلى مواجهة الحقيقة القائلة بأن صورة الشخصية فى الفراغ والزمان تكون وحدة جمالية غير قابلة للاختصار . ولا يستطيع أى نظام نقدى أن يمحو حضور الصورة الإنسانية التى تشغل مساحة المسرح . وعندما نضع التناظر بين الفنون فإننا غالبا ننافس اللغة كوسيلة للكاتب المسرحى ، آخذين فى الاعتبار أن الكلمات تتساوى مع صنيعة الرسام . ومع ذلك فإن وسيلة الرسام / الصبغة ، الكاتب المسرحى / اللغة ليست دقيقة . إن وسيلة الكاتب المسرحى هى تمثيل الشخصية . والكاتب المسرحى بخلاف كاتب الرواية أو الشعر لا يستطيع أن يتصل مباشرة بالقراء أو الجمهور ولكنه يتكلم من خلال الشخصية الفردية . وكل جزء فى النص يتحقق من خلال صوت الشخصية الدرامية الحاضر جسديا قبل الجمهور . وكل عبارة تنطق كتأكيد ، رؤية وصورة *للشخصية*. وتمثيل الشخصية حسب درايدن "ورسم صورة البطل "، هى تمثيل للوعى : دراما الوعى الذى يرى المشهد ، بما يشمله من شخصيات أخرى ، شاهدا أو متخيلا نفسه داخل المشهد ، ومكونا ، متحركا أو مستجيبا لهذه الرؤية . ورؤية واحداث الصور الموجودة فى *الشخصية* التى يفترضها الممثل ، تكون الأدلة الجمالية الأولية تحت تصرف الكاتب المسرحى . بينتما يكون من الحكمة استخدام أنظمة نقدية لتفسير الأسس التنظيمية المستترة و المعلومات التى بها نعمل فى هذا المشروع تأتى إلينا من خلال قوة الشخصية .

إننى أود أن أوكد على أننى لست أنادى بالعودة إلى طرق إدوارد داودن أو أ.س.برادلى ، الذين قبلوا بقيمة المحاكاة لمسرحيات شكسبير بطريقة قاطعة لدرجة أنهم

اعتقدوا أن شخصيات درامية معينة تحل محل النصوص التى تشملهم . والتفاصيل المحدودة فى تمثيل شكسبير للسلوك مع إحساس برادلى التقليدى قد دفعه إلى بناء صور للشخصية جسمت النظريات النفسية التى بها قيم القرن التاسع عشر السلوك البشرى . وبدلا من استخدام *الشخصية* حسب معنى برادلى ، فإننى أحاول أن أمارس مفهوما وظيفيا وهو أكثر من مساء للخطط الرسمية التى يحددها جومبررتيش فى مناقشات للتمثيل فى الرسم الغربى . ومسرحيات صمويل بيكيت تعرض تقليدية شخصية الفكرة المسرحية وذلك يكشف أن هذه *الشخصية* أقل تصويرا للوجود الذى يوجد نظيرة فى "الواقع " وصيغة إدراكية أكثر والتى يطبقها الكاتب المسرحى ، و*الشخصية* والجمهور على صوت الحديث الذى سوف يكون غير قابل للتفسير فى ظروفه الحالية . وفى بيكيت ، فإن إحساس الشخصية كمادة هو افتراضى ، وتأملى وانتقالى . وفكرة النفس أو المادة تشكل نسيجاً هشاً يربط الشخصية بالرواية ، والشخصية بالمشهد والشخصية باللحظة الحالية . وهذه الرابطة التى صنعها الممثل والجمهور هى افتراضية وقبول الجمهور للشخصية كرابطة لصور المساحة والزمان ، وهذه الرابطة لابد أن تكون مؤقتة .

ونحن ندرك عدم إمكانية خلق صور عن الوعى تكون مستقلة عن صور المشهد والاستمرارية حيث إن الوعى لا يستطيع رؤية نفسه خارج موقف مؤقت ومكانى . وبدورنا لا نستطيع تصور شكل إنسانى بعيد تماما عن المكان والزمان . واللغة بالطبع هى المحرك الرئيسى التى عن طريقها يمثل الكاتب المسرحى العمليات العقلية التى تبنى صور الشخصية الدرامية الفردية . واللغة أيضا هى الآلة الأساسية فى التمثيل الدرامى للمكان . وبالرغم من أن المشهد الدرامى يصور حسيا من خلال مساحة خشبة المسرح نفسها ، فإن الكاتب المسرحى يؤسس معنى mise en scene خلال اللغة التى يتكلم بها الشخصيات وهم يعبرون عن إدراكهم للجو الذى يتواجدون فيه

وعندما نقرأ الرواية النثرية ، فربما نكون صورة عن شخصية الراوى مهما يكن الشخص الذى *توظفة الرواية* . ومع ذلك فى *العرض الدرامى* فإن حضور *الممثلين* الذين ينوبون عن الشخصيات يحل محل صورة الراوى الوحيد مع توهم أن سلوك الشخصية الدرامية الذى نلاحظة مباشرة هو تفسير ذاتى . يمحو *العرض الدرامى* للحضور الدخيل

لراوى القصة ويحل محل القانون المسرحى للرواية . ويقدم العرض الوهم بأن روابط
الحدث الدرامى ليست محصورة داخل الوعى الروائى لراوى القصة الوحيد . وهنا فإ
الكاتب المسرحى يخلق الوهم بأنه بعيد عن حدث العرض وإحدى النتائج الرسمي
للغياب الواضح لصوت الكاتب المسرحى هو أن توهم المكان ، والمشهد الخيالى للدراه
لابد أن يوجد بصريا عن طريق عناصر المشهد واللغة التى تتكلم بها الشخصيات
وقارىء القصة ربما يضع صورة لعالم يشمل الرواية ولكن هذا العالم ليس حاجزا كحج
حسى للحدث الفنى للقراءة . بينما فى العرض الدرامى تكون صورة المشهد حاجز
دائما فى المساحة المنظورة التى تضم الممثل . ولهذا فإن خبرة ملاحظة العرض الدرامى
تختلف عن خبرة استقبال رواية من القراءة أو الاستماع إلى الرواية . ويتم العرض داخ
مكان هندسى ما فى منطقة منعزلة بينما مشهد الآداء يعرض . وهذه المساحة الفعلي
قد تضم أشياء ونوعيات محددة تصنع المراجع الفنية والاجتماعية والتاريخية ولكن
خشبة المسرح تصبح مشهدا خياليا - أساسا - من خلال الإدراك اللفظى للشخصيات
التى تعين فيه .

من النادر ألا يصنع العمل الدرامى أى إشارة منطوقة أو بصرية لواحد أو اكثر من
الخطط الإدراكية الحسية التى عن طريقها تتبلور فكرة المكان . وعلى سبيل المثال فإن
الكاتب المسرحى قد يشير إلى صورة للمكان باستخدام الاقتباس البصرى المباشر
والصورة السينوجرافية قد تبين مكانا فعلياً بتمثيل تفاصيل فريدة كافية لتحريك
المتفرج المثقف لقراءة المشهد كنسخ لمرجع موجود. ورواق انيجو جونز سانت بول في
المشهد الأول من pygmalion لشو وداخل سانت اندريا ديلا فالية فى بوسينى .

la tosca يعمل كبديل فنى للمبانى الفعلية . والكاتب المسرحى قد يشير أيضا
إلى فكرة المكان بممارسة علامات إما بدائية أو تصويرية . وفى *ريتشارد الثانى* مثلا
فإن شكسبير يستخدم بلاشك حركة الممثل من خشبة المسرح العليا فى Globeإلى
المنصة فى اللحظة التى فيها يصيح ريتشارد انزل ، انزل ... ، وهنا فإن التركيب
الحسى الفعلى لوظائف المسرح كشعار من ثلاثة أبعاد للتركيب المعمارى . بمعنى أن
مكان اللبس والتزين فى الـ Globeيقدم شكلا معماريا يسمح بالحركة من مستوى
أعلى إلى مستوى أقل بدون إشارة بصرية محددة إلى خارج القصر عامة أو إلى المكان

الفعلى لـ Bark Loughly Castle فى ويلز . ونوعـيـة المكان المشـار إليـه هو- المكان المرتفع الذى فيه يستطيع الحاكم أن يظهر نفسه لعامة الشعب بعكس الفناء الذى هو مكان للتجمع - هذا المكان فى كثير من المبانى الفعلية هو تمثال معمارى للهرم السياسى . ويستخدم شكسبير مكان اللبس والتزين فى ريتشارد الثانى بناء على ذلك كتمثيل للتركيب المعمارى الذى هو نفسه يدعم التمثيل الشعائرى للسلطة السياسية . ومكان اللبس والتزين نفسه ليس تمثالا ولا شعارا لأنه فى هذه اللحظة الخاصة فى المسرحية يعمل كصورة لتركيب يتضمن قيمة تصويرية حيث إن الشخصية تستخدم المكان الحسى وحركتها داخله كإشارة سياسية ونفسية . وفى لحظات قليلة يتحرر الجمهور من القيمة التى تلصقها لغة ريتشارد بالعلاقة بين مكان اللبس والتزين والمنصة ويرى المكان بشكل مختلف . وتمثيلات سيرليو المحفورة للأنواع الثلاثة من المشهد كانت تتطلب فى القرن السادس عشر مسرحاً إيطاليا يشمل تجريدا تقليديا عاليا لشارع المدينة ذى المبانى الدنيوية المطلوبة للكوميديا المدنية - عرض مكثف لشارع به مبانى تظهر فى التراجيديا - القصور ، الكنائس ... وأرض فضاء فى غابة مزينة بشكل كبير تقدم البيئة المناسبة للدراما البسيطة . وكل من هذه المشاهد يشير إلى مفاهيم عامة عن المكان والجمهور يتوقع نوعا مختلفا من السلوك الذى يحدث .

والكاتب المسرحى قد يقترح أيضا من خلال الاستعارة علامة المشهد بشىء أو فكرة أو مفهوم أو قيمة . وفى Brand لإبسن مكان مشهد مثل الكنيسة الجليدية يمثل ظاهرة طبيعية أطلق عليها المجتمع هذه التسمية لأن صفاتها الحسية تشبه الهندسة المعمارية للكنيسة . والكنيسة الجليدية مع ذلك تعمل فى المسرحية كتركيب مفهومى يستكشف فيه Brand التناقض بين إدراكه بالالتزام المطلق نحو الرب والحلول الوسطية التى يتطلبها تفاعله مع الأخرين . والمكان ليس بالطبع التمثيل البصرى للاستعارة ولكن رؤية المكان الذى يسمح للشخصية بأن تستخدم إدراكها بالمشهد بصورة استعارية من أجل رؤية تناقضية للتجربة .

والنقطة التى أثرتها فى هذا التحليل القصير جدا عن استخدام المشهد فى العرض الدرامى هى أن تمثيل المكان يتم من خلال عمليات بصرية ،كلامية . والكاتب المسرحى يستخدم الإشارة طبقا لمجموعة من النظم عن طريقها يمكنه فهم المساحة كشىء

اصطناعى مثل سانت بول فى Covent Garden التى تتضمن معنى اقتصاديا واجتماعيا وسياسيا وفنيا كشعار للهرم السياسى كما هو الحال فى استخدام شكسبير للتناظر المكانى البسيط بين تركيب القصر ومكان اللبس والتزين كصورة حسية يمكن أن تسوق معنى اجتماعيا خلال التعرض للتصنيف كما هو فى المشاهد السيريالية أو الفاعلة الناس الذين يكونون الممثلين والمشاهدين في الوقت نفسه . وبالرغم من الفروق الموجودة بين كل الفرق المسرحية التى ذكرتها ، ألا أننا نجد أن هناك نقاط اتفاق معينه مع بعضهم البعض ، وأهم ما يجمع كل تلك الفرق القرب المكانى من جانب المشاهدين للممثلين خاصة فى الفرق الأولى لمسرح الشارع والتى كانت تقوم بالعروض الدرامية لكونها منظورة بعلاقة شيىء بآخر . واستخدام ابسن للصور المكانية الأساسية عن الارتفاع والعمق كليهما فى التمثيل الحسى للمكان وفى إشارة الشخصية إلى المكان باستثناء المشهد المتمثل الذى يقوم على خطة ثقافية تربط القيم بالأفكار " عالية ، وسفلى " : وهو يمثل هذه القيم ومع ذلك ليست كأشياء مطلقة ولكن كأشكال مفهومية من خلالها تفكر الشخصيات فى أنفسها وفى العالم .

وكلمات النص تؤسس كلا من التطابق الأدبى للمكان - طيبة ، أرجوس ، البستان المقدس فى كلوناس ، والمنحدرات فى دوفر ، وبلدة كاشون ، وأيضا تسوق الرد غير الموضوعى للشخصية على تلك المساحة . وخيال الجمهور ينقل الأبعاد الحسية الفعلية لخشبة المسرح إلى صورة مستوعبة للمشهد المأخوذ من ملاحظة سلوك الشخصيات داخل المكان ، سلوك لفظى بطريقة سائدة . وبمعنى آخر فإن مشهد الحدث الدرامى هو صورة لمكان داخل خيال المتفرج تحركها وسائل فيها تتكلم الشخصيات عن الموقع وتتصل به . وفى عملية قبول توهم الحدث ، فإن المتفرج يفرض صورة مقدرة استقرائيا للمكان على المساحة الحسية لخشبة المسرح تمتد ، وتنكمش ، وتتنوع وتتغير الأبعاد الحسية لخشبة المسرح لتتطابق مع صورة المساحة والموقف اللذين يخلقهما التمثيل .

والمساحة التى تحيط بالشخصية ، والموقع نفسة والأشياء والشخصيات الآخرى التى تحتويها يقدمون التفكير الخيالى لهذا الشكل بمادة تولد صوراً قوية تخبر عن وعى الشخصية . والشخصية سوف تدرك الأشياء والأماكن والشخصيات الأخرى وتحدث هذه الموضوعات فى الصور التى تكون وعى الشخصية بنفسها فى العالم . والمشهد

بهذا المعنى أساسى فى تطور صورة الشخصية حيث موضوعيات المشهد تقدم وعى الشخصية بالصور الفورية التى بها تكون نفسها . وإننى أستخدم تعبير *الموضوعات* .

للإشارة إلى إدراك الشخصية للمشهد الذى يحيط بها ، المكان الحسى والإنسان والأشياء الجمادية التى تضمنها . وعندما أستخدم كلمة مشهد، فإننى أشير إلى كلية هذه الموضوعيات .

واستخدامى للتعبير مشهد يأتى من معناه الشامل فى المصطلحات الخماسية الدرامية لكنيث بيرك : الفصل ، والمشهد ، والوسيلة ، والهدف ، والقوة . ويستخدم بيرك بالطبع *المشهد*ليشير ليس فقط إلى المكان الحسى ولكن أيضا إلى الموقف النفسى والأيدلوجى و السياسى والذى فيه يقع الفصل . وبينما بيرك لا يحدد مصطلح اللغة نفسها التى استخدمها فإن تصوره عن المشهد يشمل الصورة المكونة عن المكان والموقف اللذان يوجدهما استجابة الشخصيات لبيئتهم الاجتماعية والحسية . وفى الدراما فإن المشهد يتضمن الموقف خلال تمثيل ادراك الشخصيات . وتحليلى عن وظيفة المساحة فى التراجيديا تعتبر تفاعل الشخصية والمشهد اللذان فيهما يستثمر عقل الشخصية المساحة الدرامية مع المعنى واشياء المشهد تقدم وعى الشخصية مع الصور التى معها تصوغ المفاهيم . والكاتب المسرحى عنده المصادر الحسية لمساحة خشبة المسرح ، امكانية تحويل تلك المساحة عن طريق الوهم السينوجرافى والادراكات اللاموضوعية للمشهد التى ينطقها الشخصيات نفسها . وكما اكدت فى هذه المقدمة ، فإن الاحساس بالمكان بأن هذه الأحداث تبنى أهم وسائل بناء صورة المشهد . وتاريخ السينوجرافيا وعلاقتها بالنصوص الدرامية تعتبر دراسة شائقة ولكن مناقشتى فى هذا المقال تواجه تقاليد أساسية أكثر للتركيب الدرامى . وإصرارى على عدم تقليل صورة الشخصية فى المساحة فى الزمان اعترف بأنه انصراف واضح عن مناقشات أرثوذكسية يحلل فيها المشهد كمكون مستقل للحدث الدرامى .

ويرى المتفرج الشخصية فى الموقع وأيضا يشاهد الشخصية نفسها تستجيب لصورته الواعية بذاته فى المواقع . وبمعنى آخر فإن المتفرج يرى الشخصية فى *الفراغ* ويلاحظ الشخصية وهى ترى المشهد وتصيغ مفهوم علاقته بذلك الموقع . ويرى المتفرج المشهد فى الفراغ والموقف كحضور موضوعى ويلاحظ الفرق بين هذا الحضور ورؤية

الشخصية له . وعندما استخدم التعبيرين رؤية و حدوث فإننى لا أقصر الرؤية على عملية تلقى المعلومات من الحواس ولكن مع تفاعل الرؤية والمعرفة اللتان ناقشهما بياجيه فى اصطلاحات علم النفس وكذلك جومبريتسن وأرنهيم فى الاصطلاحات البصرية .والحدوث عملية تكون فيها الشخصية وتمارس صورة غير موضوعية لما قد رأته و ليست كما قد توحى مناقشتى السابقة – المرحلة الثانية لأداء مكون من جزأين: ما يحدث بعد الرؤية . والعمليات الحسية للرؤية هى نفسها تحكى إذا لم تكن مباشرة ، عن طريق الخطط التى لها علاقة بالمفاهيم ، الخطط التى ترتب تلك الرؤية . ولكى يمثل فردية الشخصية ، فإن الكاتب المسرحى يجب أن يكشف الفرق الموضوعى بين رؤيته للعالم ورؤيته للشخصيات الأخرى . ولهذا فإن الكاتب المسرحى يخلق فردية الشخصية بالكشف ، عن لغته ، وعن الخطط المفاهيمية التى تخبر رؤيته للمشهد .

ورؤية الشخصية للعالم قد تكون أكثر الوسائل اتصالا فى تأهيل طبيعة الشخصية، ولكن الإحساس بالمكان الذى يوجده العرض ليس مماثلا لذلك الذى يراه البطل ، لأن هذه الشخصية الفردية ورؤيتها تظل وحدات موضوعية داخل الميدان الذى يلاحظه المتفرج . وانفرادية رؤية الشخصية تفرقها فى هذا الميدان . ورؤية لير وحدوث العاصفة فى الفصل الثالث تجسد هذه العملية . وبينما بودكين وآخرون ناقشوا العاصفة كاستعارة تتولد فى الطبيعة ، والظاهرة الدرامية للعاصفة منفصلة عنه ، حضور موضوعى يمربه لير .وليست العاصفة توالد فنى عن عقله ، فالعاصفة رؤية علاقة لير، والعاصفة بشكل مختلف هو تجاهل التقليد الآساسى للشخصية والمشهد الذى فيهما الكاتب المسرحى يمثل الشكل الدرامى مستخدما تفاصيل المشهد ليمارس عمليات الوعى التى تخلق شخصية . ويؤسس شكسبير ذاتية لير ، فرادة وعيه ، بوضع العمليات الفردية جدا فى شكل درامى وفى هذه العمليات يرى الظاهرة الحسية للعاصفة ويستخدمها لصياغة مفاهيم تجربته الشخصية .

ومبدئيا فإن لير سيحدث العاصفة لينتقم من هؤلاء الذين خانوه . وبهذا المعنى ، فهو يرى العاصفة كوسيلة خاصة ، ووسيلة الانتقام القوية ضد بناته . ومع ذلك نرى عند هذه النقطة نقلة غريبة ، فهو يباعد نفسه عن العاصفة ويحط من شخصيتها . وهو يعلن أن العاصفة لا يمكن أن تكون قاسية علية لانه لم يعطيها مملكة . ويتحرك

نحو نظرة مختلفة فيها يربط العاصفة بجونريل وريجان ، ويدعى أن العاصفة وسيلتهم. وفى هذه اللحظة يرى نفسه ليس كمصدر لطاقة العاصفة أو كمسيطر عليها ولكن كمستقبل لعداوتها . وأول رؤيتين للير عن العاصفة - إحساسه أن العاصفة يمكن أن تخدم كوسيلة لانتقامه وتفسيره للظواهر الطبيعية كوسائل لعداوة بناته نحوه وهى رؤية تختص بذاته . وفيما بعد ومع ذلك فإن لير يتحرك من هذه التفسيرات الذاتية جدا عن العاصفة إلى ادراك أن العاصفة قوة طبيعية عدائية تصب معاناتها على هؤلاء الناس فى مملكته الذين لامأوى لهم ولا ملبس .

ومتحررا من الانانية العقلية التى أظهرت جنونه فهو يملك عاطفة نحو الآخرين بينما يمر بمعاناته الخاصة . ومتحركا إلى الكوخ ويركز لير على المسكين توم ، ادجار المتنكر كموضوع لتعاطفه ممدا الرؤية التى حصل عليها من معاناة " البؤساء العراة " الذين لم يعرهم اهتماما . ومع ذلك ومبدئيا فإن اهتمامه بتوم المسكين يفترض أن هذا الرجل يولد معاناته الخاصة ، ويستخدم الرجل العارى كصورة لتجربته الخاصة . وفى تحول آخر يتخذ لير موقفا معاكسا . فبدلا من رؤية المسكين توم كصورة عن نفسه ، فهو يحاول أن يطابق نفسه على الرجل المجنون العارى ، يخلع ملابسه ليوضح هذا التطابق .

وفى أول الأمر يفرض لير شخصيته على شكل توم المسكين وبعد ذلك يعكس هذه العملية ويرى طبيعته البشرية فى صورة هذا المخلوق . ويحاول أن يضفى الشرعية على هذه الرؤية بجعل نفسه عار مثل توم المسكين . وهذا المشهد يشكل لحظة هامة فى تمثيل شكسبير لوعى لير . ومع ذلك ففى تلك اللحظة التى فيها يدركون هذه المرحلة الهامة فى تطور رؤية لير للآخرين ، فإن المتفرجين قد يكونوا على وعى جيد بأن الشيىء الذى يحرك لير الحاد هو شيىء غير حقيقى . بمعنى أن شكسبير يضع تناقضا مؤلما فى تحريك اللحظة العاطفية الحقيقية للير بصورة غير حقيقية : ادجار المتنكر والذى يؤدى دور الرجل المجنون العارى . ولير الذى يبدو جنونه حقيقى يحرك عطفه نحو إدجار الذى تختفى شخصيته الحقيقية كرجل متنكر فى الجنون . وبينما المعاناة التى يمثلها إدجار المتنكر تعتبر مشكلة حقيقية - ورؤية لير لهذه الحقيقة هى إدراك لفشله السياسى والشخصى فى أن ينتبه إليها - ولا يقدم شكسبير بطله فى علاقة مباشرة لعامة الناس - فقط تمثيله له من خلال عرض إدجار عن توم المسكين .

ويضع النص العاصفة كحضور مستقل حتى يستطيع لير أن يستخدم ظاهرة العاصفة فى سلسلة متتابعة من الصور فى وعى معه يواجه تطرف موقفه . وعمليته فى فهم ذاته تظهر كل من عدم عقلية جنونة المتزايد - الذى يشاهد فى الأساليب التى بها يشخص العاصفة - والبصيرة التى تحركها معاناته الفردية التى ترى فى إشفاقة على ضحايا العاصفة عامة والمسكين توم خاصة . ونحن لا نستطيع فهم العمليات التى يبين فيها شكسبير صورة شخصية لير اذا لم نواجه العلاقة الأساسية بين الشخصية والمشهد الذى فيه يكشف الكاتب المسرحى رؤية الشكل الدرامى وحدوث الظواهر الخيالية المتفرقة والتى تشكل المساحة التى يوجد فيها .

وعنده هذه النقطة فى نقاشى، يصبح من المفيد أن تركز على نص تستثمر فيه الشخصية الرئيسية مكانا حسيا رئيسيا ذو مغزى ذاتى واضح . ويراند تخدم هذا الهدف جيدا لأن استخدام ابسن للتناقضات بين الكنيسة الجليدية وكنيسة القرية يقدم خطة تنظيمية يمكن إدراكها بسهولة والتى فيها يستطيع البطل أن يصيغ مفهوم تجربته . ورؤية براند لهذين المكانين يوضح العملية التى فيها يستخدم الكاتب المسرحى رؤيته الشخصية للمشهد ليكشف فردية الشخصية ، و يظهر ذلك فى مناقشتى التالية التى توضح أن طبوغرافية إبسن فى *براند* ليست وسيلة اتصال مستقلة ولكن على العكس لا يمكن فعلها عن تمثيل الشخصية .

وفى لحظات افتتاح الدراما وبينما يمشى براند خلال عاصفة جبلية . وهو يقترب من قريته بعد غياب سنوات عديدة ، يقابل أولا فلاح وابنه ، وكان الفلاح مسافرا ليزور ابنته التى تصارع الموت والتى تريد بركته وهى يائسة قبل أن تموت . وبينما تزداد خطورة العاصفة ، يرفض الفلاح الاستمرارية فى الرحلة الخطرة وبراند يحتقر افتقاره إلى الالتزام الأخلاقى نحو هذا العمل الوحيد . ويرى فرصة الرجل الآخرى بشكل تخطيطى ، الفرق بين انجاز المثل المطلقة وممارسة الحل الوسط . ويستمر براند خلال العاصفة ويقابل أنز واينار وبعد ذلك البنت المراهقة المخبولة جيرد . وتضع جيرد أول إشارة إلى الكنيسة الجليدية . واستجابته لاستغاثتها من هذا المكان تبين أنه صراع طبيعى فى الجبل الذى يطلق عليه الفلاحون الكنيسة الجليدية لأن الأرضية الممهدة بالجليد وأقواس الجليد المنجرف من تركيب يشبة صحن الكنيسة الذى به سراديب . وتتمسك جيرد

بتصور أنها كنيسة حقيقية . وبالنسبة لها فإن الموقع يقدم الحرية أو الأمان من الصقر الذى تتخيل أنه يطاردها . وترى جيرد الكنيسة الجليدية كملاذ من تهديد الصقر وسخرية القرويين المتوحشين . وترى القرية كمكان قذر بعكس الكنيسة الجليدية . أما براند فهو يرى الكنيسة الجليدية كخطر يتهدد . ويرى براند الفرق بين الكنيسة الجليدية وكنيسة القرية كتعارض بين شكلين من العبادة ، صراع يعكس تفسيره لاختيار الفلاح بين العمل المطلق وطريق أمن وسط . ويستخدم براند التناقض بين الكنيسة الجليدية والكنيسة فى القرية ليحدد اختياره بين العبادة المطلقة الفرديـــة للإله وحياة تقليدية اكثر لخدمة جماعة المصلين . ومبدئيا فهو يختار جانب كنيسة القرية وينزل إلى القرية ليستأنف حياته كقسيس هناك .

وفى تطور الدراما ، فإن بطل ابسن يستخدم رؤيته لهذه الاماكن الحسية ليصيغ مفهوم الاشكال التناقضية للوجود : الالتزام الأخلاقى المطلق نحو المثالية بعكس الحل الوسط ، الانعزال بعكس العلاقات ، والزهد بعكس النشاط الجنسى . وعندما ننظر عن قرب إلى عمليات التمثيل الدرامى التى يوظفها إبسن ، ندرك أن مغزى هذين المكانين يأتى أساسا من تفسير براند الذاتى لمعناهما الشخصى وليس المكان وحدة اتصال متصلة أو منفصلة فى مسرحية إبسن . ومن الغباء التأكيد أن التعارض بين الارتفاعات والأعماق شيىء مستقل عن المغزى الأدبى أو الثقافى ، ومع ذلك فإن إبسن لا يعتمد على المغزى النفسى أو الثقافى لهذا التناقض. فهو يطور احساس المتفرج بالمغزى بأن هذين المحطتين الحستين تشغلان الشخصيات الرئيسية بينما يستثمرون الكنيسة الجليدية وكنيسة القرية بمعنى من تجربتهم الخاصة . ونشاهدهم يستخدمون الصفات الحسية لذلك المكان ليفهموا ويعبروا عن التناقضات التى يوجهونها فى تجربتهم . والعملية انعكاسية : الشخصية تمنح المكان بمعنى مشتق من تجربته وبعد ذلك تصيغ مفهوم تجربتها مستخدمة صفات هذا المكان على شكل تفكير استعارى .

ونقد دراما إبسن يمتد ليماثل القيمة التصويرية للمنظر الطبيعى بنسب قيم محددة للارتفاعات ،الأعماق ، الغابات والمحيطات التى تزودنا بالمشهد الجغرافى الضخم للدراما . وهذه القراءات البلاغية تتدخل فى ادراكنا لاستخدام إبسن للتقاليد الدرامية

الأساسية التى مازلت أناقشها . فعلى سبيل المثال فإن الرؤية المنطوقة للشخصيات عن المكان تكون صورة للنقاد الذى هو ليس زاوية واحدة . ويرى جيرو الكنسية الجليدية كملاذ ، بينما يرها براند كتركيب شكوك فيه يمكن أن يسقط فى أى لحظة عند أقل صوت . ومع ذلك فهو أيضا يربطها بنوع من الالتزام الأخلاقى المطلق مع مثالية يرغبها بالستمرار . وبنفس المعنى ، فهو يرى أى علاقة تقبل بمثالية يرها نوعا من التناقض الذى تمثله الكنيسة الجليدية . وفى مجرى حياته ، يرفض كل ما يربطه بعلاقة مع الأخرين . وينكر ابنه برفضه أن يأخذ الطفل المريض إلى طقس أدفأ ، ويموت الولد .

وهو يرفض أن يبارك أمه لأنها ليست مستعدة أن تتنازل عن ثروتها . وأخيراً فهو يرفض آنز التى يميل اليها بسبب إغرائها الجنسى .

وهو يستخدم المال الذى تركته له أمه لكى يبنى كنيسة جديدة فى القرية وعندما لا يروق له مثل هذا التصرف تجده يتراجع إلى الكنيسة الجليدية محاولا قيادة القرويين إلى الملاذ . وهناك يقابل شبح آنز مرة أخرى داخل الكنيسة الجليدية عليه أن يواجهويرفض إغراء الجنس . ويتعرف على هذا الشبح مع الصقر الذى يطارد جيرد . وتعتقد الفتاة المخبولة أنه يشير إلى الطائر الذى يؤذيها وتطلق عليه النار من بندقيتها وتنهار الكنيسة الجليدية ويموت براند وجيرد وضمنيا القرية كلها .

ويسبب صورتها فى عقل كل من براند وجيرد ، فإن المشهد الحسى للكنيسة الجليدية يفترض مغزى الملجأ والتراجع عن العلاقات التى يوضحها الحضور الخيالى للصقر وشبح آنز ومع ذلك فإن انكار العلاقة التى تشملها هذه الصورة تبرهن على كونها مدمرة . وفكرة أو صورة " الكنيسة الجليدية " تجمع عددا مركبا من الارتباطات والاشارات فى مجرى الدراما . وتناقض الكنيسة الجليدية وكنيسة القرية هو فى حد ذاته تركيب بسيط ولكنه يلائم مدى واسع من المعانى . ولا أحد من الشخصيات الفردية حتى براند يشمل معنا شاملا واضحا لهذا المغزى الإجمالى . والمتفرج يجب ألا يحلل الرؤى المتصارعة للموقع إلى رمز درامى واحد . وعلى العكس فإن جمهور إبسن يجب أن يدرك أن " الكنيسة الجليدية " كمكان مشهدى وفكرة هو جزء من خطة تنظيمية قيمتها تأتى من نفعها كوسيلة لتمثيل مراحل تفكير الشخصية . والكنيسة الجليدية لا تعنى أى معنى مطلق ، فهى تشكل صورة بصرية وكلامية تكمل نموذج

الكنيسة الجليدية وكنيسة القرية وتسمح للشخصيات ، خاصة براند باستكشاف الفوارق بين المطلق والنسبى ، الزهد والرغبة الجنسية ، الانعزال والعلاقة ، الطبيعية وفيما وراء الطبيعة . والتركيب الحسى الفعلى لهذا يحرك خطة مفهومة تدعم السلسلة المعنوية للتناقضات فى ادراكها المحدد عند نقاط حرجة فى تقدم الدراما . فعلى سبيل المثال صورة وظيفية فإن الكنيسة الجليدية تسمح للمتفرج بأن يربط بين الصقر الذى يطارد جيرد والإغراء الذى تقدمه آنز لبراند ولهذا فإن رؤية المحطة الجنسية للكنيسة الجليدية كعرض للإنكار الجنسى الزاهد وإدراك أن الشيىء الذى يطارده ذاتى وخيالى مثل ذلك الذى يفترس جيرد . والاستخدامات التى يضع لها براند وجيرد فكرة الكنيسة الجليدية يجب أن توضح أن الموقع ليس استعارة منفصلة ولكن حقيقة موضوعية تكشف الطبيعة الاستعارية لمراحل صياغة المفاهيم والوحدة الاتصالية تتكون من التفاعل بين المشهد الموضوعى - فى هذه الحالة الكنيسة الجليدية - ومفهوم الشخصية عنه . والكنيسة الجليدية ليس لها معنى ثابتاً ومستقلاً فى تراجيديا إبسن ، فهى تعمل كتركيب يتلقى المعنى وليس كرمز يبرز المعنى . وكقاعدة عامة فإن المشهد فى الدراما يعمل كنسيج يقبل القيم التى تحددها الشخصيات وهى تنطق برؤيتها عن الموقع ومغزاه . وبالطبع فإن هذه النقطة تشكل الافتراض الأساسى الذى بنيت عليه نقاشى عن الفضاء المسرحى : التمثيل الحسى للمشهد بالرغم من أن تقاليد المرحلة تتطلب أن يكون محددا ، فهو يقدم شكلا تفرض عليه رؤية الشخصيات مغزى . وفكرة المتفرج عن معنى ذلك الفضاء هى صورة تستوعب أو توفق بين هذه الرؤى . والمشهد نادرا ما يكون فيه مغزى ثابتا ، فهو دائما يتضمن قيمة انتقالية وظيفية .

وبالرغم من أننى استخدم النموذج المركب للمتفرج ، والعرض والاستقبال ، فإن هذه المناقشة عن الدراما ليست دراسة عن تلقيها وليست دراسة ظاهرة العرض . ونموذجى عن المتفرج والعرض لا يأخذ فى الاعتبار مثلا ذاتية المتفرج وندرة استجاباته للعرض ولا التنوعات التى يسوقها الاختلاف النفسى والموقف التاريخى . وهذه المناقشة عن الشخصية والفضاء ليست متعلقة بتلقى النصوص الدرامية المحددة ولكن متعلقة بإصطلاحات مسرحية أساسية أو نماذج تركيبية . وهذه الخطط التقليدية تعمل كمحرك للمتفرج أثناء العرض . والمشاهد الافتراضى الذى اشير اليه هو متفرج وليس عضو

فعلى فى جمهور جالس تاريخيا داخل مكان وزمان محددين . وهذا النموذج لا يشير إلى عرض فعلى أو حتى عرض ممكن ولكن يشير إلى إمكانية التصال فى العرض المتضمن فى النصوص التى أناقشها . وصورة الفضاء التى يخلقها العرض الفردى سوف تكون بالطبع نتاجا للعمليات الفنية التى ناقشتها وتلك الظروف الفردية جدا التى تخبر المتلقى فى مكان وزمان محددين .

٤- علم المعاني الفضائي ومسرح العصور الوسطي

باميلا م . كنج

من الطريقة التى استخدمت بها الكلمات المجازية الطقوسية الجزء الداخلى للكنيسة الرومانتيكية ، يتضح فهم طبيعة مساحة التمثيل المسرحى فى الدراما الدينية العامة خارج الأبواب التى برهنت على كونها مفيدة ومتماسكة . ويعرف الـ _locusبأنه وحدة المكان المحدد ، غالبا مقدس فى المعنى ، مثل Easter Sepulchreتركيز العرض يتماثل مع مذبح الكنيسة ، وبؤرة العبادة . وكما أن الكلمات المجازية البسيطة تمتد إلى دراما روائية فإن تكاثر الـ loci يحدث داخل مسرحية واحدة كما فى فلـورى Play of Herodحيث كل من البيت وفناء هيرود بؤر تركيز معاكسة فيما يختص بالفكرة الرئيسية للأداء . والمساحة بين وحول الـlociـ حيث الأداء المعدل والمحلى بغير

Æ

وبالتأكيد فإن فحص سريع للنص والإخراج المسرحى على سبيل المثال فىThe N- Town Plays or Ane Satire of The Castle of per severance The Three Estates

توضح أن المفهوم الرئيسى لاستخدام الفضاء المسرحى يتضمن الفصل بين الـ locus

أو منصة المسرح والـ Platea و بشكل مشوش " مكان " . وما هو أكثر صورة تظهر منصات المسارح داخل مساحة التمثيل فى بعض الاماكن بأنها قد حافظت على التوجه التقليدى للكنيسة . وفى الانتاج المرحلى مثل York cycleيمكننا الجدل بأن عربة المهرجان تستمر فى وظيفة الـ locus- مبنى ، بيت ، جنه عدن - والشارع الغريب، الـ Platea . وهناك دليل ضعيف أن كل العربات تصف مع بعضها لتشكل الصورة التقليدية فى أى محطة ، بالرغم من أن الفكرة يجب ألا تستبعد كاحتمال . وفـى داخـل الـ York Cycleهناك توازن رائع مع مسرحيـة فلورى فـى أن Herod and The Magi مثلت بعربتين . وعائلات جولدسميث أمدت الـ Magi وبيت لحم بألـ locus، بينما عائلات ماسون كانت مسئولة عن إمداد فناء هيـرود . ويبدو أن هناك أمثلة أخرى أقل وضوحا من حيث التوثيق حيث يمكن تخيل ترتيب

مشابه . وفى مهرجان كوفنيترى عن Shearmen and Tay Lors، مسرحية تتطلب أماكن متعددة للأداء ، يوجد على الأقل ذلك الإخراج المسرحى المشهور وغضب أشد يأخذ هيرمن الـ Locu s إلى الـ Platea . والوظائف المتفرقـــة للLocus والـ Platea تصبح حينئذ مقبولة بشكل واسع . ورؤية الفراغ بهذه الاصطلاحات تبدو مناسبة أكثر من خشبة مسرح على عجلات . والـ Locus منطقة محصورة ، ومن المحتمل أن تعتمد بشكل كبير على وضع ثابت للعناصر المشهدية والممثلين لخلق سياق واضح . والـ Platea هو مكان الحركة والأداء والتنقل بين هذه الصور . وبهذا فهو يمثل مكان غير مركزى ، يميل لكونه على الحياد فيما يختص بالفكرة الرئيسية حينما تكون الرحلة مهمة للفكرة الرئيسية داخل المسرحية . وفى الدراما المكرسة لصياغة علاقة الإنسان بالإله طبقا لتنظيم عدائى تقريبا ، الحركة أو عدم تنظيم الـ Platea بالتناوب مع التنظيم الذى يقدم الـ Loci تقدم باستمرار صياغة مكانية للانهماك المركزى .

ولقد شهدت السنوات الأخيرة تقدما كبيرا فى إعادة بناء خشبة المسرح . وفى مجال دراما الـ Corpus Christi خاصة فإن أعمال سجلات الدراما الانجليزية الأولية والتى تكشف عن حجم كبير من الدليل غير الشامل أدت بنا إلى أن نشكك فى الصورة المنظمة لتطور الصناعة المسرحية فى العصور الوسطى والتى صورها العلماء فى الوقت السابق . وشعبية اعادة البناء الوصفى القائم على مادة مسجلة متفرقة بدورها أدت إلى انتاج مسرحى فعلى منه اشتقت ملاحظات عملية رائعة عن كيفية عمل الفراغ. ومن تقارير العرض المعاد بنائه يتضح الوعى المتزايد للعلاقات المتنوعة التى خلقها الفراغ المسرحى المعقد بين عالم المسرحية وعالم الجمهور . وفى وقت سابق يظهر أن معظم انتحليلات كانت تفترض أن الجمهور يلاحظ ويفسر ، ويتعلم ولكن على أرض منبسطة واضحة من الممثلين . واعادة البناء ادت إلى ملاحظات عن كيفية أن يصبح الجمهور منغمسا فى عناصر المسرحية التى تستخدم الـ Platea.وبالطبع فهى لا تترابط حقيقة ولكننا نحاول الأن أن نصيغ طبيعة العلاقات المتغيرة الملحوظة بين المسرحية والجمهور داخل هذه المساحة المعقدة .

وأحد الأعمال النافعة جدا للملاحظة المسجلة عن الظاهرة توجد فى تحليل ميج تويكروس عن تمثيل " البعث " وهى تؤكد هنا أن المساحة تنقسم إلى الوظائف التقليدية

للـ Platea, Locus، وهى أيضا تبين أن المساحات المختلفة تكون مفهومة وفقا لطبيعة العقدين المسرحية والجمهور فى أى نقطة فردية فى الأداء :

وعلى النقيض فإن القرب الحسى للأداء فى الشارع " جعل الجمهور عاملاً نشطاً جدا فى العرض " ولكن " بغض النظر عن الافتقار إلى الفصل الحسى " فإن الممثلين مازالوا يسكنون عالم المسرحية ، ومازال الجمهور متفرج . ولم ينكسر الوهم ، "التباعد"

" العامل النشط " و" ينكسر " جميعها توحى بأننا الأن فى حاجة إلى مفردات ليس لتحديد عناصر داخل المساحة نفسها ولكن لوصف هذا العقد بين المسرحية والجمهور ، والذى يولد المعنى وما هو اكثر نأثيرا مساهمة استخدام المساحة لصالح معنى المسرحية

والطريقة المجازية قد استخدمت طويلا على يد المحللين الآدباء مثل ف. أ.كولف وانريتش أوزباك لبيان الطريقة التى بها يولد النص المعنى . وهى تتمتع بميزة كونها عادة تفكير مألوفة للكاتب الدرامى والجمهور وأيضا كونها نظاماً تحليليا متاحاً فى العصور الوسطى . وبالتأكيد فإن تفتيت استخدام المساحة إلى عناصر مجازية يمكن أن يكمل تحليل النص . ولكن الـ Figura هى بالضرورة ثابتة . وما يعتمد عليه استخدام المساحة فى المسرح وما يستجيب اليه الجمهور ليس ترتيبياً ثابتاً محدداً ولكن سلسلة من الإشارات الملهمة مجازيا . وما اقترحه هنا هو أن الطريقة المجازية يمكن بشكل نافع

أن تستفيد من الاصطلاحات فى علم التقارب فى هذا المجال حيث تبدو الملاحظة العملية وكأنها تطلب وسائل أكثر صياغة للتعبير .

وعندما نتحدث تقليديا عن " مساحة التمثيل " فإننا نعنى مساحة محدودة ذو حدود محدودة أساسا بين خشبة المسرح أو عالم المسرحية والعالم الحقيقى للجمهور . وأحد العناصر السائدة فى كل الملاحظات عن انتاج الـ Platea, Locus هو أنه الحدود بين المساحات المختلفة داخل مساحة التمثيل يبقى عليها بشكل ثابت وبعناية اكثر من الحدود المقترضه بين الجمهور والمسرحية . ودافيدبارى منتج الـ York Cycle فى توزتو لاحظ الأتى :

" هنا كان طفلاً أراد أن يجلس . ،لكن الأحوال كانت مبللة جدا ولم يرد أن يبتل . ولهذا فقد ذهب وجلس عند سفح عرش بيليت ... "

ونحن نميل أيضا لنفترض بخصوص فراغ المسرح أن الجمهور أثناء شراء التذاكر يبعد نفسه عن بقية العالم . ومرة أخرى لاحظ دافيدبارى :

" رد الفعل العام عندما يدرك الناس كيفية عمل الشيىء وأنهم استطاعوا التحرك داخل وخارج ما كان يحدث ... وهذه المسرحيات من الواضح أنها جزء من استمرار الحياة الكلى ،

وهذه الظواهر الغريبة على إنتاج الـ Locusوالـ Plakea المرحلى والثابت تحتاج إلى تفسير .

إنه أهم دليل حقيقى عندنا عن طبيعة المساحة هو الرسم الذى يصاحب نص The Castle of Perseverance. واعادة بناء هذه المساحة على يد ريتشارد ساذرن قامت على افتراض أنها أظهرت المسرح ، مساحة محتواة ، على أساس معقول بأن بعض جولات الكورنيش بقيت موجودة ، مثل بعض الزخارف المخطوطية التى تبدو وهى تظهر التمثيل فى جولات . وكان ساذرن يتسلم حاجته لتحديد المساحة كلها التى يشغلها الجمهور والتمثيلية ، منفصلة عن بقية العالم . ومنذ أن ظهر عمله فإن المكان الفردى ومسرحيات المنصة استثنت من النموذج الذى اقترحه . وعمل بولا نوس على نصب خشبة المسرح لـ Creacion of The Worldلكورنيش مثلا توحى بتنظيم نصف دائرى . وإعلان الزواج فى The Castle g Perseveramce توحى بأنه مثل " على المرج " وقد تحرك المعلقون نحو اجماع فى الرأى بأن الخطة ليست رسم مسرح ، ولكن تصميم إعداد المسرح الذى قد يوضع أو لا يوضع فى قائمة . والمساحة المتسعة لا تظهر . وإذا استطعنا النظر إلى الرسم متحررين من فكرة أنه يمثل مساحة مبينة كمسرح فإنه يمكننا النظر إلى كيفية أنه يضع حدا لمختلف أنواع المساحة كإعداد للمسرح . ومختلف انواع الساحة هى أكثر أهمية من الطبيعة المحتواة للمساحة نفسها.

ومجازا فإن الخطة فى نواح عديدة واضحة المعالم . والشيىء البارز هو القلعة نفسها بفراش من صنع الإنسان تحتها . والأداء الذى يتعلق بالفضائل يبدو مركزا هنا ، وهى قلعة محصنة ضد الرذيلة والشيىء البارز الآخر فى الخطة هو الدائرة .

وتحديد هذه الصورة كحد خارجى للمسرح فى تحليل ساذرن يعتمد على ما حول المكان ، وكما وضع ناتالى شميت مع ذلك فإن كلمة " abowte" تستخدم بمعنى "

يتجول " وكلمة " place" يمكن أن تعنى locus القلعة . وبالتأكيد يبدو أن الأمر متداخل بشكل يكفى لوجود تفسير مرن . والاعتبارات العملية ، لو أن المسرحية إنتاج متجول كما يقترح عائلة بانز ، هذه الاعتبارات تجعل الأمر اكثر احتمالا بأن المصرف هو خندق مائى حول القلعة . والاستعارات المجازية العدائية فى أواخر العصور الوسطى فى الموعظة والشعر كانت دائما تضع الإله كصاحب للقلعة المخندقة . وخارج الدائرة توجد المنصات التى لا تفترض الشهرة لأنها ليست مزينة فقط بل معنونة . ومن المحتمل أن نوعا ما من البناء المعيارى كان يتخيله الفنان .

ووضع منصة الإله شيىء رائع جدا . وتقليديا فإن الإله والسماء فى الشرق كما هو الحال هنا ولكن فى الاستعارة المجازية العدائية فإن القلعة هى مقعد الإله المعبودوالمكان الثنائى للـloci عن الفضيلة فى هذه الخطة يأخذنا نحو فهم المعنى الاستعارى للمساحة ووضع الجمهور كما هو موضوع فى الخطة . وأداء المسرحية ، معركة الرذيلة والفضيلة من أجل روح الإنسان فى رحلته من المهد إلى اللحد ، يؤدى بمستوى مجازى وملائكة الخير والشر ، والفضائل والرذائل ، والقلعة المخندقة جميعها تلائم التقدم الروحى لشخص واحدمثل الحج منWill إلى Truth فىPiers Plowmar .

والمكان بهذا المعنى يمثل العالم الصغير ، روح الإنسان . ومع ذلك فالمكان أيضا شكل أو صورة للعالم الكبير أى الكون ، حيث إن المنصات ، الجنة ، اللحم البشرى والعالم يمثلون ممتلكات تتبع الكون كله ، ملامح دائمة عليها يتم تمثيل دراما البشرية أدبيا .

ووضع الجمهور أو ابعاده من منطقة القلعة يبدو أنه يناسب هذا التفسير عن المساحة . فمن الواضح أنه لا يسيطر عليهم خارج الخندق المائى بين المنصات ، منطقة تمثل الكون كما يفهمونها وتقضى حياه البشرية بشكل كبير فى نفس الـ Platea "الميدان المملؤ بالناس " حسب لانجلاند ، ويقطن الجمهور . وحالة الناس الروحانية اثناء مجرى المسرحية مستمرة بينما حالة البشرية متغيرة . والمنطقة المرتبطة بالنمو الروحانى هى منطقة القلعة القاصرة على الجنس البشرى ولهذا فإن الجمهور لا يسمح له هناك أيضا for hettynge of syte- ولكنه يعطى معنا مجازا يسكن Plateaالكون تحت الـ lociوالتى يحدد لها نقاط طبوغرافية ، دلائل وجودمهلك . وحدود الخندق

المائى تعتبر من الناحية المجازية الفاصل الهام بين العالم ككل واغراءاته والتحصين الأخلاقى الفردى . وتبقى الجنة فى الشرق بالطبع بينما يفرض الإله سيطرته على الخير والشر . وبينما العالم خارج الخندق المائى هو عرض فنى لكل مكان فى كل وقت ، فلا يمكن ان يكون له حدود شاملة .

وهكذا فإن التحليل المجازى ينسب قيم معانيه عريضة لعناصر الخطة ويضع الجمهور بشكل مفهوم فى داخلها . ويتشارك أفراد الجمهور فى شخصية مجازية . ولكن مازال علينا أن نصيغ كيفية رؤية الجمهور لهذا الدور المجازى ، وكيفية خضوعه لتفويض الأداء إلى الممثل الذى يلعب دور الجنس البشرى . وجمهور ميج توكروس يعترف بذلك فى وضوح .

وأفراد الجمهور لا يندفعون لدخول القلعة ، ولا يحاولون أن يتجمعوا ، ويدمرون المسرحية ، والذى يحدث هو أن الجمهور بينما يدرك المستويات المختلفة للحاجز الحسى داخل المسرحية ، يبقى أيضا على وعى بالحاجز الاطبوغرافى بين العالم الحقيقى وعالم المسرحية . ويدرك الجمهور أن المساحة التى يبرز فيها ليست هى الكون الحقيقى ولكن علامة من علاماته . ومعظم الفراغات المسرحية هى تماثيل لطبوغرافية ما حقيقية . وفى هذا المثال فإن الخطة لا تمثل تمثال صورة يوحى بتطابق التفاصيل بين المكان والعالم ولكن التمثال الاستعارى له نقاط إشارة عارية . ويفهم الجمهور أن الطبيعة الإيقونية للمساحة بنفس الطريقة كما يستطيع الفرد أن ينظر إلى خريطة ، ويضع ديوسا فيها ويقول " نحن هنا " بدون أن يحاول أن يدخل إلى الخريطة . ويعمل الديوس كصورة استعارية للمسافر . ويمكن أيضا تحريكه ليمثل أين كان الفرد وأين قد ذهب - والبشرية فى The Castle g Perseverance هى الصورة الاستعارية لكل فرد من الجمهور . بهذا الشكل فإن " الوهم " لا ينكسر ، ولكن الجمهور " عامل نشط جدا » .

ولكننا بالفعل شاهدنا أن المعنى الاستعارى لهذا المكان وجميع مساحات الـ locus والـPlatea يعتمد على الدور " النشط " للجمهور المشغول وغير المشغول فى مراحل مختلفة من الأداء فى أماكن مختلفة داخل المساحة . وفى الحقيقة من كل النظم المسرحية التى شخصها الام وهى ، النغمة ، التقليد ، الاشارة الخ ، فإن النظام الذى يحكم استخدام المساحة هو أول مايصطدم المتفرج . فهو يستوعب تركيب

العلاقات المكانية عند دخول المساحة ويستعد ليطبق المعايير الثقافية المتاحة له ليحصل على المعنى من هذه المساحة . وفى The Castle of Perseverance فإن الوجود فى مكان بين فرجتين يعمل كنظام تركيبى قد يفسر طبقا لنظرية علم التقارب و الملاحظات المتداخلة ونظريات استخدام الإنسان للمساحة كإتقان متخصص للثقافة ، ونظام التقارب المألوف لكل واحد يتضمن الطريقة التى بها نميز بين المساحة الشخصية والمساحة الاجتماعية ومساحة العامة من الناس . والحدود المقبولة من هؤلاء لا يمكن افتراض أنها نفس الشيىء فى كل الثقافات فى كل العصور ولكن الاستجابة الآتية من الجمهور عن طريق الممثل من مسافة عامة على المنصة ، وهذه الاستجابة مختلفة عن تلك التى تحدث عندمايدخل الممثل المساحة الاجتماعية على الـ Platea وانتهاك المسافة الشخصية للمتفرج الفردى يمكن ملاحظتها جيدا عندما يقرر شكل بديل يضع التحرك فى الممر وأن نختار شخصا ما عشوائيا . والقناع يحافظ على تعبيرات الوجة الطبيعية والتى لها أهمية فى هذا التقارب . وعندما يفشل قانون التقارب فى أن يتفق مع قانون الإشارات أو تعبيرات الوجه فإن المتفرج يستجيب بالشعور بغزو المساحة الشخصية . وأهمية وضع المكان بين الفرجيتين والامكانيات المعالجة التى يقدمها تشهد عليها يمج تويكروس مرة أخرى عندما تدون الملاحظة فى مسرحية البعث بأن نواح الـ Mariesالثلاث عند قبر المسيح " على مسافة مثل الاشخاص الخصوصيين الذى يمرون بأزمة عاطفية " هذا النواح يصبح مملا وفى قاعة الاستماع أو المسرح الثابت فإن العلاقة بين الجمهور والمسرحية مستمرة . ويعزل الفرد فى مساحة محددة ، معقده حيث يحصل على المعلومة من أنظمة مختلفة ليس بالضرورة تكرر المعلومات عن الكاتب أو الممثل أو المخرج . The Casthe of Peseveranceومسرحيات أخرى مثلها تعتمد على مساحة مسرحية نصف ثابتة وغير رسمية .خاصة بسبب العلاقات الواقعة بين فرجتين والمتغيرة دائما بين الجمهور والمسرحية ، فإن المتفرج يجبر على الاستجابة كجزء من الوحدة . واستجابته حينئذ هى اجتماعية اكثر من كونها شخصية . والاستجابة الاجتماعية والتى فيها الجمهور كوحدة اجتماعية تؤكد على أن المعنى الذى يولده المسرحية يتفق مع دور نظم المعلومات فى الدراما الحتمية . ومعنى الفضاء المسرحى فى The Castle of Perseverance يعتمد على معنى المساحة اليومية المقبولة تحت الجمهور ، وصياغة هذا المعنى تعتمد إلى حد كبير على استخدام المساحة .

وقد تنطبق معايير مشابهه على الدراما المعروفة بـ Corpus Christi والقرا
المجازية فى دراما تاريخ الإنجيل قد طرقناها جزئيا فى الفصل الذى على أدم وحواء فو
Mimesis لايريك أورباك الذى يقدم نموذجا رائعا للقراءة المجازية للنص والتى يمكر
أن تمتد إلى المساحة . ويتوقف نقاشه على أن الرؤية بأن ما هو أسطورى أو خطير
يختلط بما هو رئيسى أو يومى عن طريق الوسائل البلاغية . والأسلوب العالى Ser
ma gravis والأسلوب الضعيف Sarma humilis يختلطان عن عمد فى الدرام
الدينية لكن يجسدان من حيث الأسلوب لغز Bernardine الفلسفى عن الطبيعا
المزدوجة للمسيح الذى يرفع بتواضعه .

وبالتناظر مع التفسير المجازى للتاريخ والذى فية أحداث العهد القديم هى أنواع مز
أحداث العهد الجديد ، يبين أورباك الطريقة التى بها ينشغل الجمهور فى الدراما
الخاصة بالإنجيل من وخلال الطريقة التى تؤثر فى صلتها بهم . وقراءته مع ذلك تقو
كلية على النص أو الأسلوب البلاغى فى الحوار . والنظم المسرحية الأخرى فى هذه
المسرحيات تدعم قراءة النص المجازية .

وحيث إن أفضل مكان لفحص الطريقة التى بها تؤسس النظم فى المسرحية هى
البداية ، أقترح أن نأخذ فى الاعتبار افتتاح الـ York Cycle كلها ، وقد أشارت
اليزابيث بيرنز إلى الطريقة التى تعمل بها تكنيكات معنية فى الاستقراء فى المسرحية
لتحديد المساحة وتأسيس الحدود البلاغية . والخطاب الذى يفتتح الـYork Slyle
يمثل نوعا خاصا جدا من الاستقراء .

فنحن نجد أن أول مقطوعة شعرية ينطقها ممثل ذو قناع ، رمز أيفونى للإله تضع
صفات الإله أولا وأخيرا بدون بداية ونهاية . ووظيفة الدائرة الإشارة إلى التاريخ
المقدس، ولكن ما يضعه أول خطاب للإله ، بالاشارة إلى وجوده الدائم هو الصفة
المتضمنة فى التاريخ المقلد ، بمعنى آخر فهو يقترح أن الأحداث الممثلة ليست ببساطة
جزءا من الزمن التاريخى ولكنها جزء من كل العصور والأزمنة الأن كما هو ممثل فى
تقويم الكنيسة مع عيد الفصح وعيد الكرسماس المتكررين . وصفات الزمان فى الدائرة
تحدد بلاغيا من خلال السطور الأولى والأخيرة . والزمان التاريخى هكذا يرمز اليه من

خلال اقتراح علاقة مباشرة بين " الآن " الخيالى للمسرحيات والزمن الفعلى الذى ينتمى اليه الجمهور.

وبينما يتكلم الآله ، فإن المساحة التى يشير إليها يجب أن تدرك كرسم إيقونى حيث إن العربة تفتح لتكشف عن السماء والأرض وفتحة جهنم . والحديث الذى ينطق به الإله هو بالطبع نفسه متصل إيقونيا بالمفهوم المسيحى للخلق .

وتكتيكات الاستقراء فى المسرح تخدم بطريقة شائعة فى تحديد وهم المساحة والزمان- ومقدمة هنرى الخامس وشكسبير هى مثال كلاسكى . وهنا مع ذلك فإن التكنيك هو دائرة من أجل اقتراح أن المساحة والزمان الممثلين إيقونيا هم أكثر قربا إلى العالم اليومى وليسا أكثر بعدا . وكل الانظمة هنا تتعاون لـ" تفتح ذراعيها داعية " كما يرى أورباك .

حيث إن المساحة تصبح مفهومة فيما يتعلق بالزمان والمكان بهذا الشكل فإن الجمهور لابد أنه مستوعب للعلاقات التى تقع بين فرجتين لأجزاء الرسم عن الجنة والأرض والجحيم وقادر على تفسيرهم . وكما أن المهم يوضع فى الطليعة ، مقدمة المسرح ، على خشبة المسرح ، على عربة المهرجان المتعددة المستويات ، فإن العالى يعتبر مهما وينال الإعجاب ، والأسفل أقل أهمية ويعتبر شريرا . وفى هذا المثال فإن الـ locusنفسه يكون مجزءا من حيث المعنى . والمساحة†التى يراها لا تضم الجمهور فى هذا المثال ، الذى يكون سببا فى أنه يتعلق بالرسم أكثر من كونه إيفونه استعارية . وتأسيس الوضوح فى الرسم لكل ما يأتى فيما بعد فى الدائرة يعتمد على هذه المسرحية الأولى ويعرض فيها الكون فى تعبيرات تحمل بعدين تقريبا . وتعتبر الطريقة مألوفة لمجتمع معتاد على أشكال رمزية من التعبير مثل الـ Orma chrish أو شعارات النبالة .

والعربات أو الـ Loci للمسرحيات التالية وأستخدامها للـ Platea، جميعها يعتمد تركيبيا على أول عربة من أجل المعنى . والملائكة والشياطين فى منزل فرجين أو حجرة نوم زوجة بيليت ، تعتمد بشكل بلاغى على الرسم الأول للجنة والنار . والأكثر أهمية أن الأداء الذى يتحرك إلى الـ Platea، رعاة الغنم والجنود ، الموتى العاديين فى الدوائر ، ما هو مختلق لحوارهم الذى ينطوى على مفارقة تاريخية ، كل هذا يغزو

المساحة الاجتماعية للجمهور بينما يظل مشدودا بالصورة البلاغية إلى مساحة الأرض المشار إليها على العربة الأولى .

وفى الوقت نفسه مع هذا الاعتماد ، فإن دورة السير تستخدم شكل كبير الصورة المسرحية التقليدية وهو ما يطلق عليها أمبيرتو أكو" عضو لطبقته " . وعرش هيرود يمثل فنائه ، ثلاثة جنود وثلاث قوة يمثلون مذبحة . وفقط المسرحيات الأولى والآخيرة لا تعتمد على صورة بلاغية لتحديد المكان حيث إنها الإيقونيات الإطارية والتى تجعل عالم المسرحية مفهوما . بينما الأداء على الـ Platea خلال الدورة قد استكشف دور الجمهور داخل عالم المسرحية فى الحكم الأخير فإن أرواح الملعونين والموقظين تنهض من Locusالأرض كأشكال واضحة يفوض إليها الأداء بنفس الطريقة مع البشرية فى The Castle of Perseverance.

ولهذا فإنه فى المسرحيات المرحلية تكون الحدود الهامة هى تلك التى بين الـLoci المختلفة خاصة الجنة والأرض والجحيم أكثر من التى بين المسرحية والجمهور ومرة آخرى فمن المهم بالنسبة للمعنى المجازى فى الدائرة أنه بالرغم من حدود " الوهم " لا يستطيع أن " ينكسر " ، فإنه يصبح مرغوباألا نعززها من الناحية الحسية ولكن لنخلق وهم معاكس عن عالم المسرحية الذى يفيض فى عالم الجمهور . ويمكن ظهور أنظمة علامات مختلفة لتحقيق هذا التأثير فى York Crucifixionففى هذه المسرحية يأتى الجنود من الـ Platea ويستخدمون لغة العمال اليومية ، مثل أدم وحواء لأورباك بينما هم يلصقون المسيح بالصليب على الأرض . وبينما يرفع الصليب على العربة ، فإن العلاقة الواقعة بين فرجتين بين المسيح والجمهور تتغير تماما ويتبعها فورا خطاب مباشر.

وبالضبط كما إن الحدود بين عالم المسرحية وعالم الجمهور تعالج كذلك أيضا فإن الحدود بين الجمهور وبقية العالم فى أى لحظة تكون غير واضحة فى الإنتاج المرحلى كما أكد دافيدبارى . وتحديد مساحة التمثيل فى الـ locusاو الـ platea تتجمع مع أمتناع ذى مغزى عن تقسيم مساحة التمثيل من الجمهور ، والمسرح من العالم . وهذه هى الوسيلة التى بها تعمل المساحة من حيث المعنى فى مسرح عنه يقول أورباك .

"... ليس هناك إلا مكانا واحدا وأداءً واحدا - سقوط الإنسان وافتدائه ... الشيئ كلة يوضع فى الحسبان ويمثل مجازيا . "

وما يقدم هنا ليس أكثر من طريقة لطريقة ممكنه ناتجة من الاعتقاد بأن فى دراما العصور الوسطى ودراستها فى حاجة إلى أن نستكشف طرق التحليل التى يمكن تطبيقها على كل النظم فى العمل ليس فقط الكلامية . والطريقة التى تهتم بالحركة وتغير العلامات حيث يصف المجاز ما هو ثابت فقط . والملاحظات العملية فى إعادة البناء تدعو إلى تكوين نماذج بنوية . وبالطبع فإن أى نموذج من هذا النوع هو جيد فقط مثل المعلومات التى يمكن أن يشكل عليها ، ودليل الإخراج المسرحى مجزأ ، والجمهور الحديث يفهم ويستجيب بشكل مختلف . وطريقة النظم المتعددة إلى دراما العصور الوسطى مازالت تبدو مرغوبة وليست على الإطلاق غير متفقة مع الطريقة المجازية التقليدية .

٥- جمهور عصر الملكة أليزابيث علي خشبة المسرح

جوناثان هينز

إن اللحظات " الدرامية العالية " فى دراما عصر الملكة أليزابيث ، عندما يخرج ممثل من الوهم الدرامى وفجأة يشغل نفس المساحة مثل الجمهور فى المسرح ، هذه لحظات قد مارست جاذبية معينة على أصحاب النظريات الحديثة فى المسرح وكل من النقاد والمخرجين الأوائل وكتاب المسرح . وحيث إن مسرح القرن العشرين كان يبحث ، لأسباب خاصة به ، عن الهروب من الصندوق الذى يشكله خشبة المسرح إلى مساحة مسرحية أكثر مرونة ، فإن التقاليد المكانية والتقاليد المتصلة التى تحكم الخيال الدرامى لخشبة المسرح قبل التحديث أصبحت موضوعا ذى اهتمام جديد. والمرور إلى ومن الخيال الدرامى قد أصبح مناسبة لانعكاس النظريات ، سواء ما إذا كانت إهتماماتنا مع العزلة أو هدم مسرحة الحياة الحقيقية .

ومؤرخو الوهم الدرامى فى عصر الملكة أليزابيث (مثل موريل برادبروك و أن راينر) يرون هذه الأوقات بشكل مختلف تماما : فهم يرون ليس الوهم الدرامى كونه منهاراً لإنتاج Frisson فلسفى ، ولكن الخيال الدرامى الذى مازال فى طور التكوين ليس توقعاً لتكنيك حديث ولكن بقية من مسرح العصور الوسطى . وحقا لو نظر الفرد إلى المسرحيات نفسها فسوف يجد أن وحى المسرحية لا يأتى عادة من الممثلين الذين يصبحون على وعى بأنفسهم كمخلوقات ذى مشكلة ميتافيزيقية أو وجودية ، ولكن يأتى من الخارج ، من المتطلبات الاجتماعية للجمهور . والمشكلة أن الوهم الدرامى لا يأخذ استقلاله الكامل . والاستقراءات والمقدمات واللحظات الدرامية العالية الآخرى كانت محاولات للتعامل مع هذه المشكله . وفيما يأتى فإننى أريد أن أتمسك بالموضوعات الفلسفية المعطلة وأتناول مسألة كيفية اتصال مساحة المسرح بمساحة الحياة الحقيقية بتعبيرات تاريخية اجتماعية .

وعلى حواف خشبة المسرح ، تتداخل مساحة التمثيل ومساحة الجلوس : ليس فقط كانت خشبة المسرح المتحركة محاطة من الثلاثة جوانب بالجمهور ، ولكن السادة كان فى استطاعتهم استئجار كراسى على خشسبة المسرح نفسها فى المسارح الداخلية الخاصة ، وفى منازل العامة مثل الـ Globe كان باستطاعتهم الجلوس اذا لم يكن على

خشبة المسرح الرئيسية فعلى الأقل فى " حجرة الإله " المستخدمة أيضا كخشبة مسرح علوية . وهذا الموقف الذى هو مادة لعدة استقراءات مثل على حافة خشبة المسرح والوهم الدرامى ابتداء مع Gyhthia's Revels inlboo لجونسون والتى فيها ممثل يقلد سلوكا بغيضا لهؤلاء المتغرجين : يدخن ، يلعن الممثلين بالكلمة والإشارة ومصدرا سلسلة من المتطلبات على الكاتب .

وجزئيا فإن الموضوع هو مجرد حس . وطلب جونسون المهذب فى مقدمة The Devil isanassبأن يسمح السادة للممثلين بمساحة كافية ليعملوا فى شكل جديد من الصيحة " أفسح مكانا " التى بدأت عروض القرون الوسطى . ولكن شيئا ما أكثر تعقيدا ومتعه يحدث فى الاستقراءات " النهضية " التى ابتكرها جونسون وماتسون وولبيترو بيمونث والتى هى مسرحيات قصيرة عن الموقف المسرحى مع ممثلين يمثلون أعضاء الجمهور والمتفرجين أحيانا تتحول المسرحيات إلى روايات . وفى الموضوع كان الاستقلال والطبيعة الاجتماعية للوهم الدرامى وادعائه على مساحة خشبة المسرح وأخيرا الإدعاءات الاجتماعية المضادة للجمهور الارستقراطى والممثلين المحترفين وكتاب المسرح بخصوص مساحة المسرح . وكان هذا صراعا حقيقيا : فنحن نخير عن مناسبة واحدة من فترة لاحقة التى فيها اندلع شغب هائل عندما احتج أحد الممثلين مع أحد النبلاء على عبور خشبة المسرح أمام الممثلين ليتحدث إلى صديق بينما مشهد رئيسى فى Macbeth كان يعرض وقد ضرب على وجهه . وكانت الاستقراءات وظيفية وأيضا رائعة ، نوع من الغطاء تقذف به المسرحيات حول نفسها لتتعامل مع مشاكل متجددة وبما أن هذه المشكلات بقيت كما هى ، فإن الأفكار الرئيسية للاستقراءات انقسمت إلى نموذج ذى صيغة : الحرب مع النبلاء على خشبة المسرح كما اشتكى جونسون فى التكريس لـ " The New Inn أتوا ليشاهدو او يشاهدوا ، ليحتشدوا بأنفسهم فى ملابسهم ذى السمعة الجيدة ، ويستحوزوا على خشبة المسرح . ليكرهوا الجميع ولا يحددون شيئا ... ، دائما يحاربون مرات ومرات . وأسوأ أنواع السلوك الممزق كانت تقلد على أمل أن هذايكتسب أولوية The Burn - of Knighting Pestle لبيمونت تشمل الاتقان الأكثر إسرافا لهذه الاستقراءات : والاستقراء فى الحقيقة يسود المسرحية . وبينما الممثلون يبدأون فى تقديم المسرحية المسماة The

London Merchantفإن أحد الممثلين المزروع فى الجمهور ومتنكرا على هيئة مواطن بقال يقاطع : هذا يبدو له مثل كوميديا مدينة أخرى سوف تهين مواطنيه . ويتسلقون خشبة المسرح وتصور وراءه زوجته وهناك يجلسون فى حماقة شديدة ، حالا مصرين على أن المبتدىء Rafe يأخذ دورا فى المسرحية : فهو يصبح فارس المدقة المحترقة ويحصل على حبكة ثانوية خاصة به تصطدم مع الحبكة الرئيسية .

وهذا يبدو جديدا بما فيه الكفاية ولكن أول دراما علمانية فى اللغة الإنجليزية فولجينز ولوكسرز لهينرى ميدوول والتى عرضت فى ١٤٩٧فى قاعة كاردينال مورتون تحتوى على اختراع مشابه جدا . خادمان يدعان أ و ب يظهران من بين الجمهور ويبدآن فى الحديث عن المسرحية التى على وشك أن تقع وب عنده معرفة داخلية بها ويضع الحبكة لنا ، ولكنه يرفض فى سخط فكرة أنه ممثل . ويبقيان على المسرح بينما تبدأ المسرحية . ومازلنا عند النقطة التى فيها يكون الوهم الدرامى غير مستقر بدرجة عالية وليس متأكدا من نفسه يشكل كبير لدرجة أن الشخصيات فى المسرحية لا يفقدون أبدا الادراك بأن هناك حشدا من الناس فى الصالة يشاهدهم ، وتبذل محاولات مختلفة للتعرف على الجمهور الحقيقى أو ضمه إلى عالم المسرحية . وفى إحدى هذه المحاولات فإن كورنيلياس ارستقراطى يطلب يد لوكرز يعرض استئجار أى واحد من الجمهور يستطيع أن يقدم له النصح والمساعدة . و ب يتطوع بالرغم من تحذير أ . ويتغلب على الحاجزين الجمهور والمسرحية وحالا يتابع أ طلبه ويصبح خادما عند منافس عامى لكورنيلياس ، حبياس فلا مينيارس . وتتطور حبكة ثانوية كوميدية بينما أوب يتوددان إلى خادمة لوكرز ، جون .

وهذا المثال الغير عادى لاستمرار المسرحية الرسمى عبر الوهم الدرامى يدعونا لملاحظة ما قد يتغير فى القرن المتداخل . وفى كلتا المسرحيتين فإن المسرح هو وسيلة لاسقاط الاهتمامات الأيدلوجية ، وبالفعل فى فولجينز ولوكرز فإن هذه العلاقة تكون مملوءة بالتوتر . والفكرة الرئيسية الواضحة تتعلق بطبيعة النبل الحقيقى وهو موضوع ذو اهتمام واضح بالمجتمع الإقطاعى السابق وجعل لوكرز تختار الشخص العامى الفاضل بدلا من النبيل المنحل لكى تقنع السادة المنحلين من الجمهور ليهذبوا أنفسهم . وهذا الاختيار قد تم وضعه بوضوح كتحية لكاردينال مورتون الذى يجلس بين ضيوفه

الارستقراطيين . ولكن هذه المغامرة الأخلاقية يوازنها الحرص الاجتماعي . ويصطدم بعمل لا أخلاقي عندما يسمع الحبكة .

وتهتم لوكرز بأن تضع حدودا لفضيحة اختيارها وتضطر لتكرار كل مؤهلاتها تحت علامات استفهام ب قبل أن تنتهي المسرحية . وهكذا فإن أ و ب يحملان معهما هذا الاهتمام بالهرطقة الأيدولوجية وهما يقفزان من بين الجمهور إلى المسرحية ، ولكنهما يعتذران بشكل غريب عن حفلة الارستقراطين والتحفظ الاجتماعي . وحالتهم الخاصة ليست واضحة فهما يتحولان إلى كونهما خدم بلا أسياد . وتؤدي ملابس ب المبهرجة إلى الارتباك بخصوص مركزه ومهنته . وحبكتهما الثانوية الخشنة مبسطة في الشخصية ولكن على الرغم من المحاكاة الساخرة للحبكة الرئيسية فهي لا تفسد وكذلك لا تخاطب تلك الافكار الرئيسية الأيدلوجية . وسياستهم الخاصة تبدو أقل أيدولوجية من التعقل : فهما يتطلعان إلى المسرحية أولا من أجل المتعة وبعدئذ التوظيف ولا يريدان أن يزعجهما أحد . وكما في The Knight of The Burning Pestle ، فإن تحفظهما وارتيابهم يصبحان أضيق من رؤية المسرحية .

ولهذا فإن فوجلينز ولوكرز تبعثر التلميحات عن الشخصية الأيدولوجية لعلاقة الجمهور والمسرحية ولكن دور أ وب غير مترابط قليلا والسعر الذي يدفعانه لامتداده الافتراضي للأعراف الاجتماعية هو نقل الموضوع إلى يوتوبيا أخلاقية تدعى هنا روما ، بدون اقتناع . ومن ناحية أخرى فإن The Knight of The Burning Pestle تمثل مباشرة كل من التوترات الاجتماعية المعاصرة . المواطن يطلب بدقة وبساطة فنا يخدم أهدافه الاجتماعية في الحروب التطبيقية بين المواطنين والطبقة العليا - ويستجيب لصالح مؤسسة المسرح بذكاء والتباس واستغلال محسوب لكبرياء الجمهور وتعاطفه الاجتماعي . والاستراتيجيات متعمدة ومعقدة وتمارس بشكل أكبر ، فهي تعتمد على صراع اجتماعي ناضج وعلى إقامة مؤسسات المسرح المحترف ومن ثم تثبيت دوره الاجتماعي ، وهي أيضا تعتمد على تنظيم اجتماعي جديد لمساحة المسرح- وكل فإن مسرح بيمونت قادر على حمل حوار جديد من حيث النوعية بخصوص الوظيفة والبيعة الاجتماعية للغة .

وإنني اريد أن أحدد بعض متطلبات هذا الحوار الجديد عن الطبيعة الاجتماعية للمسرح . وفي عقلي متطلبات ثلاثة متداخلة : الأولى تقوية الوهم الدرامي ، والثانية تمييز مساحة المسرح - تمييز المساحة المدعاة للوهم الدرامي بالتناقض مع تلك التي تخص الجمهور ، وتمييز اجتماعي للمساحة التي يشغلها الجمهور ، والثالثة معاصرة العالم الهجائي لكوميديا المدينة .

أولا ، قوة الوهم الدرامي . الكلام الصحيح عن " طغيان " جمهور العصور الوسطى على المسرحية وكيفية عدم إمكان نسيان أن الجمهور يحد من عمق الوهم الدرامي ويجعله ضحلا وعرضة لأن يخمد على الشاشة في مؤخرة القاعة تاركا الممثلين عراة يبدون مثل الخدم الفقراء في حاجة إلى التسامح وتعاون أسيادهم الذين يحاولون تسليتهم . واستقراءات تحول القرن السابع عشر من ناحية أخرى نشأت من الإحساس بالأمن والإصرار على الحق لصالح عالم درامي ذي أبعاد ثلاثية : الوهم عميق ومرن ، قادر على الوقوف أمام ضربات الجمهور المعادي ، وأن يقوى من خلال هذه الحركة . وهذه الثقة كان لها أساس اجتماعي واقتصادي : لم تعد لحظة سريعة الزوال في قاعة كاردينال مورتون ، تحت تصرف ضيوفة (مع فترة صمت بين الفصول حتى يستطيع الرفقاء أن ينتهوا من عشائهم) ، أصبح الوهم الدرامي الآن في المنزل ، في المسرح التجاري ، يسلي ضيوفه في قاعة بنيت من أرباحه الخاصة . وقد اخرج مساحته الخاصة. ولكي نكون متأكدين ، فهو مازال يعتمد على ضيوفه ، ولكن مع علاقة ، تبادل قوية .

وهذا الإحساس بالأمن بخصوص الوهم الدرامي أدى بالممثلين إلى المطالبة بمساحتهم بشقة . ولكن الشباب الأنيق لم يذعن بالضرورة : فإحسانهم ابتلى بتعجرف ارستقراطي، موقف كان في استطاعتهم أن يتخذوه أو يتركوا العرض . وفي حلم ليلة صيف يتذكر شكسبير الممارسات القديمة عندما جعل الارستقراطيين المتزوجين حديثا يهزأون ويقاطعون الميكانيكيون الوقحاء الذين يقدمون مسرحيتهم . ويخبرنا براوبوك أن الممثلين لم يهتموا بهذا النوع من الأشياء ، وأن التمزق الذي يصنعه الجمهور كان في حد ذاته علامة قبول ربما ولكن مثل هذا الشيئ لم يكن واضحا أنه موقف بن جونسون . والفكرة الرئيسية في مقدماته هي كلية واستقلالية مسرحياته كموضوعات

فنية ، استراتيجية استقراءاية هى عزل هؤلاء الذين طالبوا بالسيطرة الاجتماعية على المسرح ويعرضهم للسخرية . وكان من الممكن جعل الجمهور يستجيب معا كجمهور ، ليتفقوا أن مثل هؤلاء الناس كانوا يتدخلون فى منعتهم الكلية وأن اهتماماتهم كانت فى الوهم الدرامى اكثر من " شيوع " الحشد الاجتماعى فى المسرح .

ومثل اعادة التنظيم هذا وتقسيم الجمهور كان ممكنا بسبب تنوع الجمهور فى ذلك الوقت ، والتوترات الاجتماعية التى صاحبته . وهذا التنوع كان منحصرا بشكل كبير فى المسارح الخاصة ولكن مازال الجمهور ينقصه مبدأ التنظيم السائد فى عروض الغناء أو فى قاعات الارستقراطيين حيث يكون من الواضح من كان نصير المناسبة . وهؤلاء الذين استخدموا امتيازاتهم الاجتماعية فى الجلوس على خشبة المسرح ثم اساؤا استخدامها بالتدخل فى العرض كانوا معرضين لتهمة اغتصاب حق تعيين كاهن الكنيسة والتى لم تكن حقا لهم . والجلوس على خشبة المسرح كان معناه تركيز قدرا كبيرا من التوتر الاجتماعى على الشخص نفسه . والتقاليد الصارمة كانت تحكم من كان صالحا - السادة الذين فى أعلى قمة الموضة - ولو أى فرد أخر افترض ، مثل الآباء الأربعة فى The Staple of News، فإن شخصا ما سوف يظهر لصالح ادارة المسرح ليخبرهم أن السادة لن يخبوها . ودائما يقدم الدراميون الجلوس على خشبة المسرح كعمل من التفاخرالاجتماعى كما يوضح ديكرفى- The Gulls Horn Book، وكان الشباب الأنيق يتوقع حضورهم على خشبة المسرح ليثيروا عاصفة من الحسد ، الاحتقار والغيظ ، وكان يجدون متعة بالغة فى ذلك .

والشباب الأنيق حينئذ كما أشار مايكل شابيرو كانوا يرتدون عرضا اجتماعيا خاصاً بهم فى منافسة مع العرض الدرامى ، والنزاع كان على الأهمية النسبية والاهتمام بهذه العروض . ووجود السادة على خشبة المسرح كان علامة ليس فقط على السيطرة الارستقراطية التقليدية على العروض المسرحية ولكن أيضا على موقف التسلق الاجتماعى من خلال سلوك أنيق فى سياق التحرك الاجتماعى العام ، موقف كان ينعم فيه الشباب الأنيق بشكل طفيلى بالعبير القاتن لخشبة المسرح .

وكون خشبة المسرح فاتنة كان شيئا جديدا : فخشبة المسرح التجارية نفسها تبدأ فقط من ١٥٧٦ وحديثا فقط أصبحت مؤسسة نمطية فيها ترسى الأساليب الاجتماعية

أو على الأقل أنماط الغناء تنثر . وكان الشباب الأنيق على الدوام متهما بسرقة سطور من المسرحية لاستخدامها حينما كانوا يتعيشون بالخارج : بالتناوب يدافع جونسون عن نفسه فى استقراء Cynthia's Revels وفى مقدمة Volpone ضد إلصاق التهمة بأنه جمع مادتة من الصحبة التى كان يحتفظ بها : وقد اتهم بكونه " meere Empyrick" . واجتماعيا فإن عالم المسرحيات وعالم الجمهور يتداخلان : وهذا يأخذنى إلى النقطة الثالثة فيما يختص بالمعاصرة . ولم تمثل لندن المعاصرة على خشبة المسرح حتى أواخر ١٥٩٠ . وقد قدمت المسرحيات فى أماكن غريبة من سيثيا إلى إيطاليا إلى مناطق أركاديا الريفية ، والمسرحيات الكوميدية قدمت فى الريف الانجليزى ، والتواريخ قدمت إنجلترا الحقيقية وأحيانا لندن ، ولكن لندن ذو الماضى التاريخى ، ومشهد المسرحيات أيضا مثل تلك التى كان يطالب بها المواطن ، احتفالا بأبطال المدينة نصف الاسطوريين ، مثل ديك ويتينجتون . وقد يعترض الفرد على هذا الإحساس المتنامى الضعيف لهذه المفارقة التاريخية التى أعطيت وذلك بأن كتاب المسرح كان من الصعب عليهم تصور أى مكان بجانب واقعهم الخاص : السيناتور الرومانى فولجينز يدخل شاكرا الرب المسيحى وخادمة لوكرز جون - ليس اسما رومانيا خالصا - يقال إنها أفضل مغنية فى هذا المكان من يورك . والتقليد المجازى الذى عزز كمكمل لفكرته التجريدية ، موضوع متطرف غالبا ، كان يضمن نوعا من التقليد الواقعى وتكنيكات متقدمة فى المحاكاه : ويرد ناشر بأن مسرحية كامبردج اللاتينية كانت تحمل تمثيل شخصية جابريل هارف بقدر سرقة ردائه للتمثيل . ولكن هذا الموضوع لم ينسب إلى بعد اجتماعى علمانى ممتد ولهذا فإن تأثيره كان محدودا .

والهجاء الكوميدى وكوميديا المدينة انهارا مع هذا التقليد للمعاصرة ذو المفارقة التاريخية ، وهذا الحدث لوحظ من قبل مؤرخى الأدب ولكنه أخذ المسارح بعاصفة . فقد كانت هناك قوه جديدة متحرره من قيود الأخلاق فى لندن ، محدثة انفجارات فى الواقع الهجائى فى إحدى الاماكن المجاورة أو البيئة الاجتماعية ، مثيرة للجمهور ، مزعجة للسلطات وواضعة من تناولوها فى مأزق . وبعد الحصول على استقلالية من الجمهور ، عاد الوهم الدرامى منتصرا ليضع جمهوره فى موضوعه . والوهم الدرامى كان يمكن له أن يطوف بغير إدراكه بين الجمهور وكان هذا علامة على قوته الجديدة .

وكما أن المسرح الاحترافى قد أخرج مكان التمثيل الخاص به ، كذلك فعل الآن وأخرج مناسباته الخاصة : احساسه بعلاقاته بالجمهور لم تعد استجابه لمهرجان أو مناسبة ارستقراطية ، تستدعى سلوك شعائرى أو تحية ، نظم على أساس تجارى ، أصبح فى استطاعة المسرح الآن التدخل فى مجتمع عصر الملكه أليزابيث كمؤسسة بقوتها الخاصة وكان فى استطاعته فحص علاقته بجمهوره وعامه التعليق على المشهد الاجتماعى بشكل اجتماعى .

وقد بدأ كتاب المسرح فى الكتابه عن البيئه الاجتماعية التى كانوا يعيشون فيها وبن جونسون على وجهه الخصوص قد أحب أن يعد المسرح لتمثيل مسرحياته فى الاماكن المجاوره للمسارح التى كان يكتب لها . وقد تولد نوع من الوجود الاجتماعي من هذه الاستمراريه الراديكالية بين المشهد الممثل والمجتمع الذى خلقه : فقد أخرج أدق مساحة درامية وشيكه وعلمانيه لن ترى بعد ، اجتماعية فى التعبير عن نيتها وتلميحاتها واهتمامها .

وبالتحديد فإن هذه المسرحيات التى يكتب من أجلها الاستقراءات : الشباب الممثلين للشخصيات المزروعين على خشبة المسرح لهم نظراء داخل المسرحيات ، والشخصيات فى مثل هذه المسرحيات غالبا محببين للمسرح جدا مثل فيتزدوترل فى The Devil isan Ass، والذى يحاول أن يهرب من مشاهده حتى يستطيع أن يظهر على خشبة المسرح لافتتاح مسرحية Blackfriarsالجديدة The Devil isan Ass. والاستقراءات تتعلق أساسا بأقرب موقف اجتماعى على خشبة المسرح ، الذى له علاقة بالجالسين هناك ، ولكن هذا مجرد جزء من مشروع أكبر لرسم المساحة الاجتماعية للمسرح وفيما وراءه المدينة . و موضوع ودافع الحركة الحقيقية فى كوميديا المدينه هى المنافسة الاجتماعية والصراع (وفوق ذلك التمييز الشديد بين الساده وغيرهم) - و التدافع من أجل الثروه والمكانه الاجتماعية الذى كان يحدث من أعلى إلى أسفل فى الهرم الاجتماعى .

وكانت خشبة المسرح مركزا لميدان حرب اجتماعى : المسرح ميدان للعرض الاجتماعى، خاصة هؤلاء الجالسين على خشبة المسرح . والدراما ميدان للمنافسة ألايدولوجية . ومسرحية The Knighntof The Burning Pestl غريبة من

حيث إنها توظف استقراء جونسون الذى تطور كسلاح مناوش ضد الجالسين على خشبة المسرح وكدافع لتمثيل حرب الطبقات . وهى غريبة أيضا لكون الاستقراء كان عادة يؤدى للشرطة خدمة حدود خشبة المسرح ويحمى وحدة الوهم الدرامى : أصول الاستقراء قد تدين بالكثير لردود فعل الممثلين الارتجالية تجاه الجمهور المتطفل على النماذج الكلاسيكية . وفى تطورها الواضح والأكثر تطرفا فى Every Man Out of his Huour يجلس جونسون اثنين من المتفرجين تحت اسم مستعار على خشبة المسرح ليقوما بتعليق نقدى على المسرحية ، ويراقبا بقية الجمهور ليتأكدا من سلوكهم الحسن ، ويخدم الاستقراء توجيه الجمهور والسيطرة عليه ، ومد سيطرت الكاتب المسرحى على تلقى المسرحية .

ولكن TheBurning Pestle of Knighnt هى مسرحية ممتعة: تبدو وكأنها تستسلم بدون معركة لمطالب المواطن وزوجته ، وتسمح بحدود خشبة المسرح أن تتحلل بطريقة يبدو معها من المستحيل أن تكون موضوعا عمليا وغير مقبول اجتماعيا لجمهور الـ Blakfriars الارستقراطى . ويبدوا الأمر شيئا سخرياً نحو التطفل ، ولكن السخرية تحمل بمعنى تاريخى واجتماعى محدد .

ولقد حصل المواطن على أبسط أنواع التصور بخصوص كيفية الخدمة التى يجب أن تقدمها الدراما للاهتمامات الاجتماعية، وزوجته التى لم تشاهد مسرحية من قبل لا تفهم تماما كيفيه عمل الوهم الدرامى . ومثل جمهور ميدوول فهى تتوقع أن يتم التعرف عليها ، أن تكون قادرة على الحديث مباشرة إلى الممثلين ، وأنها تقف كشاهدة على الأحداث التى تتكشف . وكلاهما يأخذ موقفا أقرب إلى الشباب الأنيق على خشبة المسرح وقريب من الدراما بلا احتمال لها . فهو مستبد ، عنيف جدا ، وهى تنغمس فى أمومه بشعه ، تهدىء البلهاء وتضعف الشخصيات التى يحبها كلاهما . وهناك تصرف صبيانى عام فى العلاقات . فهما يدفعان ويجذبان المبتدىء Rafe ، غير سامحين له بأى استقلالية داخل الرواية ، فهو يلقى جزءا ذى نمط قديم ومضحك .

والنمط القديم لجموع المواطنين كان يمكن أن يصبح نقطة يتذوقها الجمهور الطليعى: فالمواطنون ليسوا ببساطه سذج ولكنهم يتراجعون فى مطالبهم وهم لا يعرفون كيفيه استخدام الحاسه المتقدمه وتكنيكات المعاصره التى يقدمها لهم المسرح : المواطن لا يريد

The London Merchantأن يعاد كتابتها وفق مصالحهم ، فهو يريد أن تنزاح من على خشبه المسرح كلية ويحل محلها مجموعه قديمه مـــن مسرحيات الم مـثل
The Life and Death , The Legendof Wittinglan Sir Thomas ,With The Building of The RoyalGresham Exchange

بحياته (May - Lord يلقى خطابا من أنبوب وحشد الميليشيا فى Mile End) والفانتازية الوهميه للرحاله الفرسان .

ويوجد انقلاب تاريخى كبير هنا ، يتعدى مجرد التنافس فى الأناقه . فقد كان دائما العنصر الشعبى فى مسرح ظل على اتصال بالـــوجـــود المـعاصر للجمهور الحـــى ، مـــهـــمـــا كان موقع المسرحية من
The Second Shepherds ' Playإليـتـودد أ و ب لجـون الإنجليـزية فـــى Fulgens and Lucres إلى مهرجى شكسبير .

ودمج الخطاب والأداء فى وحدة دراميـة كـاملة يجدها برادبرووك وروبرت ويمان أولا فى تراجيديا مارلو ، هذا الدمج كان يتضمن شكلا من أشكال تماثل الجمهور كلهم مع هؤلاء الاقرب إلى خشبه المسرح والذين لا يلعبون أى دورا خاصا . ويؤكد ويمان بشكل خـاص على الدور الأسـاسى للتـراث الشـعبى فى هذا التطور ، وينكر بالتـحـديد أن الواقعيه فى عصر الملكه أليزابيث هى واقعيه الموضوع :

" إلى حد ما ، فهو إحساس جديد بالاعتماد المتداخل للشخصية والمحتمع ، وتفاعل استجابى كامل بين الخطاب الدرامى والعمل الدرامى فى عمليه إخراج أسباب ونتائج السلوك البشرى الذى يحدد " الواقعيه " فى مسرح عصر النهضة " حقا ولكن الواقعيه الهجائيه فى تحول القرن كانت واقعيه الموضوع ، واقعيه اجتماعية كانت توجد من قبل الديناميكا الاجتماعية فى المسرح ليس أقل من قبل رد الفعل الأخلاقى الذى وجده إل سى . نايتس كـأيدولوجيـة للدراما فى عصـر جونسون ولو أن Tamburlaineنتاج لمسرح كان يصور حالة الاستقرار فى عصر الملكة اليزابيث ، فإن الواقعيـة الهـجائية لكوميـديا المدينة كـانت أداة رئيسـيـة للفكر الاجتـمـاعى فى فـتـرة تميزت بالتـنافس

الاجتماعى الشديد . لقد كانت واقعية اكثر حدة ، الحد القاطع للتدخل الفنى فى الخيال الاجتماعى .

وكان يتطور إلى أعلى درجاته فى مسارح الزمرة التى كان ينقل اليها كتاب المسرح البارزين ولائهم . وبالتحديد كانت هذه فترة تحرك رجال الملك إلى الـ Blackfriars والتى وجدها بنتلى حاسمة جدا . والنسيج التعليمى الفنى والسخرية الهابطة اللذان أتخما The Knighnt of The Burning Pestle التفوق فى المصادر الدرامية والادبية وفى المبادرة الاجتماعية ، وفى ١٦٠٧ فإن الاعتداد بهذا التأكيد لم يكن مضمونا وكان سابقا لأوانه ، ولكن الظروف الاجتماعيه الخارجية أكدت عليه أثناء فترة حكم جيمس .

إنه انتصار يمكن أن نجد فى حسمه سببا للندم . وبدون الاعتراض اللهجى للعنصر الشعبى فقدت الدراما حيويتها ، والخلفية الطبيعية التى طورتها الواقعيه الهجائية كانت استحواذاً دائما على المسرح الإنجليزى ، ولكن بشكل متزايد لم يستمر أى شيىء فيه ما عدا كوميديا الأخلاق التى أصبحت هشة وانكمش جمهورها على صفوة المجتمع المتسقين فى الأخلاق ووجهات النظرالمسرحية مع إظهار المساحة الاجتماعية فى المسرح توقفت عن كونها أداة رئيسية للفكر الاجتماعى ، واقعية استكشافية ، حيث إنها كانت لبعض الوقت قريبة من تحول القرن ، والمساحة الدرامية تجمدت حتى منعها من الخروج مدخل خشبة المسرح .

٦- الاهتمام بالأشياء الحقيقية : الكورس ، الجمهور وهنرى الخامس

شارون تايلر

حتى لو أخذت العبارة بمعناها الأدبى فقط ، فإن الفضاء المسرحى عبارة متناقضة ، ميدان تنافس واسع مهما كان شكله يتطلب مواهب كاتب المسرحية ، المخرج ، والمصمم واطار اعتباطى ضيق من الجدران والوقت فيها لابد غالبا من حصر المادة المتمردة . والعام الماضى كان موضوع مؤتمر الـ Themes in Drama هو الدراما التاريخية ، والكاتب الدرامى التاريخى الذى مادته كان لها شخصية مستقلة ، يواجه التناقض فى أقسى اشكاله . ورويرت بولست قد " لعن كثيرا " لآن مسرحيته عن اليزابيث ملكة انجلترا ومارى ملكة سكوتلندا تطلبت منه أن يوجز عشرين عاما ومملكتين ، وبطلا روايته لم يقتربا أبدا من بعضهما البعض فى مساحة مائة ميل . وآخر ما قيل Vivat Vivat Regina' !واعتقد رويرت أنها بداية مثيرة :

" لقد كنت مضطرا إلى اعتناق شكل مسرحى يستطيع القفز فوق الأميال والشهور بدون توقف ، بدون تغيير الوضع ، شكل اصطناعى بدرجة عالية ومسرحى بدرجة واضحة ... وخشبة المسرح ... ليست مكانا فعلياً ، الدقيقة التى تمر ليست وقتاً حقيقياً ، إنه المسرح مجرد ... وكاتب مسرحى وجدت الشكل رائع ، وقد فرض على من قبل الحقائق التاريخية "وقد قابل كتاب مسرحيين آخرين نفس المشكلة مع حلول معادلة : كريستوفر فرى فى Curtmantle ، ماكسويل اندرسون فى Ann of The Thousand Days وحتى فى Joan of Lorraine، مسرحية عن جون ذى القوس ، وحديثا بيتر شافر فى Amadens. وفى مكان ما فى الخلفية يمكن سماع كاتب درامى آخر يتمتم فى نفسه ربما نحشر ... ،

ولكن هل مازال الكاتب الدرامى يلعن ، أو أنه قد تحرك إلى إطالة التفكير من خلال صوت السخرية التى سوف تمكنه من تمثيل الأشياء الحقيقية بالطريقة الوحيدة التى يستطيعها ؟ وهذه الكلمات مع أنها كلمات شكسبير توضع فى شكل محير ، الكورس، سيد الحفلات فى مسرحية Henry V. وقد قدمت تفسيرات مختلفة لهذه

الشخصية البارزة . وقد نظر إليه كإضافة متأخرة ، ربما ليس حتى عن طريق شكسبير ومن المحتمل أدخل من أجل عرض خاص ، لأنه لا يؤدى أى عمل ، ولا يتكلم أبدا مع أى شخصية ، وفى الحقيقة لا يوجد أبدا فى المسرحية على الإطلاق . وجون دوفر ويلسون ، جييه . هـ . والتر ، و م . م . ريز جميعهم يربطونه بالطبيعة البطولية المقترحة للمسرحية ، وهو يوحد الكل بربطه مع بعض وحسب ومليسون "سلسلة من الأحداث أو المشاهد البطولية " وهى تبريرية حسب ريز " الملحمة والدراما ليستا بالطبيعة ملائمتين لبعضهما ، ويستخدم ويلسون والتر نقاش السير فيليب سيدنى عن الشعر " البطولى " ليدافع عن المسرحية كملحمة ، ويقترح والتر أن ينشأ الكورس من الـ Nun tinsالذى يوصى به سيدنى " ليروى الأشياء التى عملت فى الأوقات السابقة أو الأماكن الأخرى ، ولكنه شاعر الملاحم الشاذ يستخدم توسله ليتحسر على افتقاره لتأمل النار ، والغريب Sidnean Numlinsالذى يقضى معظم وقته يعدد ما يوشك أن يعرض على خشبة المسرح والذى يكون بعيدا عن مساعدة وحدات المساحة والزمان ، و ينتهكها ثم يسترعى الانتباه إلى الحقيقة ، احيانا بالاعتذار عن انتقاد الواقعية فى مثل هذا الفن المسرحى . حقا ، بدون الإشارات المتكررة للكورس إلى القفز فوق الازمنة ، و" إساءة استخدام المسافة ، فإن المسرحية تظهر أكثر توحيدا من الناحية الكلاسيكية . وتقدم جملة السبع سنوات كحرب خاطفة وحتى تاريخيا لا تشتمل على شيىء مثل امتداد الخمسة عشر عاما بين معارك توكسربى وبوسويرس فيلد التى ضغطها شكسبير بدون ندم فى Richardالثالث الشيىء نفسه على الأقل عندما وصل الجيش إلى فرنسا ينطبق على أسئلة المكان وليس هناك أى سبب - على الرغم من الإشارة التبريرية الخادعة لهؤلاء الذين ربما قد يكونوا قرأوا الكتاب - أن الجمهور يحتاج أن يعرف أن بين Agincanrt وغناء The Treaty of Troyesعاد هنرى إلى انجلترا ثم تراجع إلى فرنسا ما عدا الكورس الذى يريد أن يتباهى قليلا . وربما ما هو أكثر خطورة ، أن أى فكرة أثر بها سيدنى على Henry Vيجب أن توحى بذلك ، وعلى الرغم من أن شبحه قد يكون اثنى على موضوع المسرحية . فمن المفترض أنه كان يرتعد عند الإعدام . و The Defence g Poetry التى نشرت فى ١٥٩٥ شجبت المسرح الإنجليزى بسبب افتقاره إلى احتمالاته وملائمته ، وبالإضافة إلى خلط ما هو جاد بما هو كوميدى وتمثيل الفوضى المؤكدة مع الوحدات ، ويلخص شكسبير بدقة قائمة سيدنى

عن الأمثلة السيئة عن كيفية ملأ الفضاء المسرحى من الناحية الغير منطقية والاصطناعية ، " يمكن أن نجد أسيا على جانب وأفريقيا على الجانب الآخر ، وكذلك الحال مع مملكات أونى لدرجة أن الممثل عندما يدخل يجب عليه أن يتولى آين هو ... والآن نجد ثلاث سيدات يمشين لجمع الزهور وعندئذ يجب علينا أن نصدق بأن خشبة المسرح هى حديقة . وقريبا نسمع أخبار عن حكام سفينة فى نفس المكان ثم نلوم أنفسنا إذا لم نقبل غير ذلك . وعلى ظهرها يخرج وحش بنيران ودخان ، وبعد ذلك يأخذه الملاحظين إلى كهف "

وقد كان شكسبير يقدم على مثل هذا التجاوز بنجاح لسنوات وبالرغم من الاعتذارات إلا أنه يفعل ذلك الآن . مبدئيا يبدو الأمر واضحا بشكل مثير للدهشة أنه إما لم يقرأ أبدا أو تجاهل تماما القطعة المريرة ولكن التوازن القريب والمتعدد هو بالتأكيد سخرية لا تصدق إذا لم يكن هذا التوازن إشارة واعية ، وبالنسبة لأسيا وأفريقيا فإن شكسبير عنده فرنسا وانجلترا . وليس فقط هناك اشارات مستمرة (عادة عن طريق الكورس) إلى تغيرات المشهد ، ولكن الصورة المصغرة عن الاصطناعية تتحقق عندما يعلن مقدما عن تغيير ما : المشهد فى الفصل الثانى ، تعلن تقدمه ، ينتقل من لندن إلى ساوثامبتون بمجرد أن يظهر هنرى - الذى هو مشهد كامل فيما بعد. ولا يقدم شكسبير الكهف والوحش (على الرغم من الإغراء فقد يكون مضطرا ليساوى هنرى مباشرة بسانت جورج ، ولكن يتضمن المحادثة بين اليدين ، الأمر الذى ليس له أى ضرورة روائية حقيقية ، والارساء بالرغم من أنه ليس حطام السفينة وبالطبع ميدان المعركة . ووصفة الناقص عن افتراض فى تصوير Agincourtبـ" أربع أو خمس مبارازات رديئة " هو صدى حقيقى لـ " أربعة سيوف ومدافعين " ليسدنى ومن الواضح من مكان ما حصل عليه شكسبير ، لأول وآخر مرة فى أعماله ، حساسية شديدة لانتهاك الوحدات المسرحية ، ولكن حتى بينما يعتذر عن ذلك ، فهو يستمر فى انتهاكها يمينا ويساراً ، مظهرا ليس فقط كيف تختلف نظرية سيدنى عن ممارسة ولكنها تقدم على أفكار مختلفة جدا . والأمر كما لو أن شكسبير قد قرر ليس أن الملحنين والدراما كانا كلية غير ملائمتين ، ولكن عندما تصل المادة التاريخية التى كان يعمل بها إلى المستوى " البطولى " للموضوع المفضل عند سيدنى ، كان يبرهن لشبح سيدنى،

على أرضية سيدنى ، ماذا يمكن أن يكون المسرح الانجليزى ويستخدم Nuntius سيدنى لمساعدته .

وتغير الكورس لوجوده مازال يبدو الأفضل بشكل سهل . فهو مرشد الجمهور ، ووسيطهم ، وزميلهم فى المحاولة المبدعة الضرورية . ويقدم لهم بالطبع الاعتذارات ، وأيضا يمزح معهم ، مؤكدا لهم أنهم لن يشعروا بدوار البحر وهم يعبرون القناة ، وفوق كل ذلك ما يعطيه لهم هو تعليمات بخصوص كيف يستطيعون ويجب عليهم المساعدة بتخيل ترجمة التظاهر الدرامى الضئيل والتجاوز اللامنطقى للشكل فى المسرحية الجديرة بموضوعها ، وإلى حد كبير فإن الكورس هو الذى يؤسس العلاقة التى هى بديل شكسبير الواضح لطلب سيدنى الساخر كلاسيكيا للواقعية فى ملأ خشبة المسرح بدون إفاضة .

ويشد الجمهور إلى دوره التعاونى بشكل تدريجى أكثر من الطلب الفورى الذى يفترضون أن يتضمنه هذا الدور . وفى المقدمة الأولى ، يفعل الكورس القليل أكثر من إعلان الموضوع ، والفكرة الرئيسية ، والحدود الأساسية لل" Wooden O" التى فيها سيحاول الممثلون " موضوعا كبيرا " . ويذكرهم بأنه الشكل المتعرج قد يشهد مليونا فى مكان صغير ، ويفسر أن دورهم انتقادى ، انها افكاركم التى يجب أن تزين ملوكنا الآن ، تحملهم هنا وهناك متخطية العصور ، محولة انجاز سنوات عديدة إلى ساعة رملية . ولكن حتى الآن لا يطلب أكثر من التسامح ، وطلبه الأخير " بهدوء اسمعوا وبشكل طيب احكموا على مسرحيتنا " وحتى هذه النقطة ، فإن الجمهور حقيقة، يحتاج إلى أن يكون فقط متعاطفا . ولكن نوع خاص من التعاطف ، تعاطف خيالى مبدع قد تتطلب وجوده بالفعل .

وحيث إن المؤسسات الفرعية للكورس كلها خارجية ، والأجزاء الممثلة من المسرحية واضحة جدا بدون تعليق ، فإن من السهل أحيانا أن نفحص الروابط بين النقاط التى يضعها الكورس وتلك التى توضع داخل الأداء نفسه ، ولكن بمجرد أن يبدأ الأداء المناسب فإن النظرة العادية تتحرك وتؤيد محاولات الكورس ، وقد نصح الكورس الجمهور بأن تخيلهم يستطيع ويجب أن يحملهم إلى فرنسا .

ورئيس الأساقفة فىCant er bury فورا يعلن بالدقات " دع أجسادهم تتتابع ، سيدى العزيز " والتعبيرات المتماثلة لا تسوق فقط أمل متحدثيها الخصوصيين - مستوى الحماس مناسب للمغامرة ، ولكن يضع الجمهور على هيئة مربعات حيث ينتمى، بين مؤيدى المشروع .

ومقدمة الفصل الثانى هى خطبة ذكية مليئة بالحيل الكلامية . ويعلن الكورس أن التوقع " يخفى سيفا من المقبض على الهدف مع التاج الامبراطورى الذى وعد به هارى وأتباعة " ولكن بعد سطور قليلة يذكر أن الفرنسيين قد رشوا ثلاثة من الخونة ، بتاجات غادرة " (عملات) " وهؤلاء الخونة قد خططوا لاغتيال هنرى . وهنا يعرف هنرى كـ" مرآة لكل الملوك المسيحيين " وهناك مناجاة قصيرة لـ " انجلترا ..." وينتهى الخطاب بوعد لعبور هادىء للقناة ولا تعب فى المعدة مع المسرحية . واذا لم يستطيع الجمهور أن يفكر بطريقة صورية مع نهاية هذه الخطبة ويقبل المعنى المزدوج ويسمح بالتعبير المعاصر الاستعارى والأدبى فإن هذا لا يرجع إلى افتقار فى الإعداد .

ومع ذلك ، فمازال الدور المطلوب من الجمهور سلبيا بشكل كبير ، فعليهم أن يشاهدوا فى صبر (كلمة مكررة دائما) بينما الممثلين ينقلون المسرح أولا إلى سادثامتبون وبعد ذلك إلى فرنسا . ومع افتتاح الفصل الثالث ، فإن الجمهور عليه العمل . وفجأة ينقسم الكورس إلى سلسلة من الجمل الأمرية . ولم يعد يزعم أنه يضع الصورة للجمهور ، بل يطلب فهم ذلك وأيضا يطلب منهم ، وأعضاء المشروع أن يستخدموا التفاصيل العلمية للنص الذى بين أيديهم كجزء من الاسطول الغازى ليتصارعوا عليه بأنفسهم . وعلى الرغم من أنه يختتم بطلبه المتواضع العادى " ابقوا طيبين ... " اعلموا ، شغلوا أفكاركم " يصور نصيحة الكورس فى هذه النقطة .

والمقدمة فى الفصل الرابع ، الليلة السابقة على Agincourt، مرة أخرى مقدمة هادئة . وقبل سلسلة المحادثات المتوترة فى الظلام ، الآراء القوية مثل ذلك المطلوب فى الفصل الثالث يكون خارج المكان ، والجمهور مثل الجيش ، ولا بد أن يجلس هادئا ويشاهد هنرى يتحرك خلال المعسكر وهو يتبادل ملاحظات غير معروفة . ولكن عندما يقول الكورس " والآن من سوف يلاحظ / الكابتن الملكى لهذه المجموعة المدمرة / يذهب من مشاهد إلى أخرى فإن كلمة من التى فى عقله واضحه وكلمة الآن ، تبدو أقل

احتمالا أن تعنى ١٤١٥ من ١٥٩٩ أو ١٩٨٥ فى هذا الموضوع . وعندما تنتهى المقدمة ، فإن الكورس يلقى أقوى تذكرة له بشكل جرىء فى أحرج لحظات المسرحية . وهو متردد مثل الجيش بالنسبة لمعركة Aginconrtولكن لأسباب أخرى . وهو يعلن أن التصوير التالى سوف " يخزى " الموضوع وتذكرته للجمهور بأنه يجب عليهم الاهتمام بـ " الأشياء الحقيقية عن طريق ماذا تكون سخريتهم " هى من أقوى عباراته العديدة .

وهكذا مستعدا ، فإن التتابعات التى تحيط بمعركة Agincourtهى أكثر الاستخدامات لنفس التقاليد التى يستنكرها الكورس بشكل ظاهرى من حيث التأثير . وقد ذكرت المقدمة الجمهور بأن المعركة سوف - بشكل يستحق التوبيخ -تمثل من خلال أربعة أو خمسة سيوف مسننة ، وعلى الرغم من الاعتذار- فإن انطباع الأعداد الصغيرة ، و الحالة السيئة ، والتعهد المستحيل كل هذا يصبح أمرا لا مفر منه . وما يجعل الفرنسيون بشكل ظاهر " واثقون وشهوانيون اكثر من اللازم " والانجليز قلقون وأن كلا الجانبين يعرفان أن الانجليز أقل عددا كثيرا وليسوا على قدر المعركة وفى اليوم التالى عندما يتحدث هنرى عن " نحن قليلون ، قليلون سعداء نحن مجموعة من الاخوة ، وتعزز هذه النقطة مرة أخرى عن طريق ما يدعى ضعف المسرح . ومتجمعين لسماع خطبة Crispinاليومية ومازالوا يتطلعون بينما هنرى يتلقى الطلب الأخير للافتداء ويرفضه فى غضب فإنها النظرة الصغيرة التى تمثل الجيش الانجليزى - ليس تماما أربعة أو خمسة ... سيوف ، أو أربعة سيوف ومدافعين " ولكن مازالوا قليلين بالضرورة ، وكل الوجوه المألوفة ، التى شوهدت بطريقة أدبية ليلا ونهارا والهدف يصنعه المجموعة الصغيرة بشكل غير واقعى ، حيث يكون غامضا ، عندما يستحوذ هنرى على نظرة مؤيدة مصممه لتمثيل جيش من بين خمس وستة آلاف ، والنظرة المؤيدة الآخيرة تكمن خلف خشبة المسرح وتعطى مفتاحها من خلال الدقة المألوفة لعبارة هنرى " كل الأشياء جاهزة ، لو كانت عقولنا كذلك " .

ومن الناحية التاريخية ، فإن Aginconrtلم تكن كارثة ، ليس بالرغم من أو بسبب اعتذارات الكورس كان تصويرها المسرحى فاشلا ، والكورس الذى يفتتح الفصل الخامس يظهر فخورا بنفسه . فهو مشغول جدا ويطلب من الجمهور أن ينشغلوا

" فى الطرق السريع للأفكار " أيضا . وهم الأن فنانون زملاء تماما ويستطيع أن يطلب نشاطا كبيرا :" والأن نحمل الملك ، نحو كاليس : نمنحه حقا هناك ... " وهكذا يصلون به إلى الشاطىء ويقودونه من خلال بلاك هيث إلى لندن وأخيرا يعودون به إلى فرنسا . وخلط الصيغة الدلالية البسيطة بالصيغة الأمرية يؤكد على العلاقة الجديدة للجمهور والممثلين التى يقيمها وسيطهم الكورس . وفى المقدمات الأولى فإن كلمة " نحن " تشير بوضوح إلى الممثلين وحدهم وتتطلب التعاطف مع مشروعهم المتجرىء ، والآن تستخدم الكلمة للممثلين والجمهور معا ، والتعاون الوظيفى يفترض انجازه . والكورس يشير بأناقة إلى كيفية تخلصه من زيارة هنرى القصيرة للمنزل وأخيرا يطلب من الجمهور أن يعود من أجل المشهد الاخير مع التذكرة القديمة بأن الخيال يمكن أن يتغلب على كل المشاكل المتعلقة بالزمان والمساحة " ثم تحملوا الاختصار وعيونكم تسير للأمام/ بعد التفكير عودوا مرة أخرى إلى فرنسا " والممثل الذى يلقى هذا يقوم الخطاب ، بوصل هذه المسرحية ليس فقط بالتاريخ ولكن بالتراث المكتوب وبالمسرحيات الأخرى ويستمر فى النطق بالاعتذارات عندما تكون مفترضةكما أنه يلمح إلى الفخر فى تحدى الانجاز . ولكن على آية حال ، فإن الكورس يتذكر ، أشياء عظيمة يمكن حشرها فى مساحة صغيرة . وهنرى نفسه عاش " فترة صغيرة " وهنرى الخامس عند شكسبير قد يكون بمساعدة الجمهور ملأ مساحته الصغيرة بنجاح .

ولكن هل هو التقديم المسرحى المكشوف ، كما يدعى ، هل كان يخفى فقط البديل المؤقت والسخرية التى يجب الاعتذار عنها ؟ هل كان التعاون فقط من جانب الجمهور التسامح المتعجرف لهؤلاء الذين يعرفون اكثر ؟ وعندنا الدليل الواضح بأنه اكثر ، وأنه الكورس فعلا يقود الجمهور ليروا ماليس هناك . وفى ١٩٧٥أخرجت شركة شكسبير الملكية انتاجا صناعيا بشكل خاص لهنرى الخامس ، حتى مع التوابع الأولية ، فإن الفصل الأول قدم بروفة فى ملابس بروفة . وبعد ذلك يذكر الشخص الذى عمل المقابلة ويذكر لبيتربوك ، الذى مثل دور ولد المعسكر ، بأن الجمهور يتذكر شخصية " الجسد الملطخ بالدماء " كصورة قوية بشكل خاص . واجاب يورك " هل هم حقا ؟ هذا طيب جدا لو يفعلونه ، لأنه ليس هناك دماء ، فنحن لانستخدم الدم ، والاجابة الخيالية يمكن أن تستمر أكثر وتبقى تفحص أقرب للحقائق الفعلية . ورويرت أورنستين وهو واحد من النقاد الكثيرين الذى يجد ملامح مزعجة كثيرة وظلال فى المسرحية يشير بأنها ليست

على الإطلاق سلسلة من التمثيل الساكن الذى يأخذ شكل الحرب " هؤلاء الذين يفكرون فيها كمسرحية من الأداء الجسمانى ، يفعلونه هذا ليس لأن المشاهد تتكون من رحلات ، ولكن لآن الكورس يخلق مثل هذه الصور الكلامية الخالدة عن نشاط وحركة الملحمة - عن الاستعدادات للحرب ، حشد وتحرك السفن والجيوش ، عن صوت وجحيم المعركة . وبالرغم من أن الكورس يعتذر مرات عديدة عن محاولات المؤلف الضعيفة ليمثل ميدان Agincourtبـ" أربعة أو خمسة سيوف مسنونة فإن الاعتذار بلا مبرر ومختلس وأن شكسبير لم يحاول فى المسرحية أن يمثل مواجهة بطولية للجيوش . الحرب دائما بعيدة عن المسرح إنه على حق فعلا ، ففى هذا الجزء من الحملة الناجحة للمواجهة العسكرية الوحيدة المصورة بالفعل هى المشهد الكوميدى حيث يأسر بيستول الجبان لوفير الاكثر جبنا . ويستنتج أورنستين أن المسرحية هى فى الحقيقة " عمل مكشوف " مقتطعا عن عمد ظاهره الرائع . وقد يكون على حق على الرغم من أن ملاحظة تبرهن أيضا أن هؤلاء الذين يقرؤن المسرحية كتحليل مضاد لأهوال الحرب هم أيضا صور كلامية خالدة ، ربما خاصة تأملات مايكل وليام الليلة السابقة على Agincourt، مع الوصف المخيف للجثث الممزقة والمعنى المتضمن للأرواح الملعونة ، والتصريح الكلاسيكى " إننى خائف من أن هناك قليلين يموتون ... "

والناقد المعادى وأيضا المعجب قد يقادون إلى استنتاجاته من خلال معالجة الكورس البارعة . وربما لأن هذه مسرحية يستجيب موضوعها جيدا للتمثيل المسرحى الواضح ، فهى مسرحية فيها يكون التمثيل فكرة رئيسية . والهدف الكلى من نصائح الكورس العديدة للجمهور أن الحق ربما ولابد أن يعرف أو يعلم من خلال الصور والمقارنات . ولكن فى نظرية عصر النهضة فإن قوة وأهمية الوجوه النموذجية تتعدى المسرح والفن إلى الحياة نفسها ، وفى هذه المسرحية فإن الاهتمام بالنماذج والصور يتعدى التعليمات الفورية للكورس إلى الجمهور عن " الاهتمام بأشياء حقيقية من خلال ماهية سخرياتهم " والمسرحية مزدحمة فى كل المستويات ، الأدبية والاستعارية ، الجادة والكوميدية ، باصطلاحات التمثيل ، من أوامر هنرى لـ" قلدوا أداء النمر ، لكى " تكونوا نسخة...إلى رجال الدم الكثير / وعلموهم كيف يحاربرن " (خطاب يحتوى على ما يرقى رلى مجموعة من التوجيهات التمثيلية عن كيفية تصوير الغضب والعزم) إلى

المقارنة الاضطرارية والممتدة بين هنرى و" الاسكندر الخنزيرى " الملقاة مع التذكرة الرائعة بأن " هناك أشكال فى كل الأشياء " ولكنه المستمع الذى أذنيه قد دربتا على تلاعب الكورس بالألفاظ والذى حتى اثناء الضحك سوف يدرك أن الاسكندر الخنزير كلاهما يكون ولا يكون الاسكندر الأكبر ، خاصة فى لهجة سكان ويلز ، إنه القارىء الذى أصبح معتاد على وزن المماثلات والذى سوف يرى توازن آخر غير توازن فلورلين بين قتل كليتاس ورفض فالستاف ، إنه الناقد الذى يتذكر - بينما الكورس لن يدعه ينسى - إنه فقط يسمح لممثل غير مناسب بأن يمثل هنرى الخامس الذى يتعجب ما التسامح المطلوب للسماح لهنرى بأن يمثل هارى لوروى الجتدى الانجليزى ، دعك من تصوير كل الملوك المسيحيين . ومع ذلك فليس هدفى هنا أن أربط النقاش حول شهرة أو تضاءل بخصوص درع هنرى ، ولكن هدفى هو الآخذ فى الاعتبار طبيعة ودور الكورس. ومهما كان المنطق الذى قرر شكسبير أن يتضمن مثل هذا الشكل ويسميه اهتمام متعمد بالطبيعة الاصطناعية لمسرحية ، وبفعل ذلك صنع هنرى الخامس نموذج ، تقريبا لمدة أربعمائة عام ، والذى شاهده الجمهور يجد فيه ما يوصف وليس ما يمثل على خشبة المسرح . وهذا ليس اعتراف بالصعوبة ، أو حتى صنع فضيلة تتطلبها الضرورة . إنه خلق متعمد للضرورة ، يتطلب تحديدا اعتبار أن يتجاهله ، لكى يصنع فضيلة .

والأمر معذب ولكن تأمل مجرد لرؤية شكسبير عن عمد وهو يتخذ موقفا من التحدى الفنى الأتى من سيدنى . وسوف يكون من المرضى بالرغم من احتمال أنه الجانب الخطأ أن نرى فى شكسبير الرجل الذى فى القرن السادس عشر قد تنبأ فى الحال وفاقت حيلته مدرسة نقد استجابة القارىء معترفا بأهمية رد فعل الجمهور ولكن مبرهناً أنه فى النهاية كان الأمر تحت سيطرته وليس سيطرتهم . ولكن المسرحية تبرهن بالحجة على الجدل بأن الفضاء المسرحى يمكن ملئة فقط بشكل شبة طبيعى أو يصبح مثيرا للسخرية . والكورس هو المرتكز المسرحى للمسرحية ، وفى عالم التفسير الأوسع، شكل اكثر نقدا من موقعه الخارجى من أول تلميح . ولو المسرحية فعلا ترجمت مباشرة للآداء الملحمى ، فإنه الكورس ، ومهارته الأمر الذى يجعل هذا الأداء مرئيا . ولكن حتى لو كان شيئا ما أكثر سوادا وأكثر صقلا ، سواء إذا كان مظللا فقط بالآحداث الماضية والأحداث التى تأتى أو المعادية للشخصيات والأفكار الرئيسية التى يبدو

الاشادة بها ، مازال شكلاً رئيسياً . إنه هو الذى يأخذ الكلمة الأخيره ليذكر انهيار مستقبل انجاز هنرى ، وخلال المسرحية بينما تعرض الصورة البطولية ، فإن دائما التذكرة بأنها الصورة ، التى تجعل الجمهور والناقد على السواء يقررون ما اذا كان هنرى الخامس وحملة الفرنسيين تكرر بدقة صورها .

٧- حبة دواء لتنظيف المحاكاة الساخرة :
معالجة مارستون لبيئة بول في مسرحيات انطونيو

ادريان ويس

ادوارد بيرس ، سيد المنشدين فى الكورس عند سانت بول ، ووليام ستانلى ، الايرل السادس فى دربى ، أنعش منشدى الكورس عند بول كجماعة تمثيل فى أواخر ١٥٩٩ إلى فترة قصيرة ولكن مؤثرة فى الدراما الإنجليزية التى بدأت مع جون مارستون كإلهام طليعى . وليس معروفا اذا كان مارستون مهتما بالاطلاع على بداية المشروع ، ولكن من المؤكد أنه انضم للفرقة مبكرا وزودهم بالنصوص الكتابية لانجاحها. ومهما كانت تأثيراتها على الدراما المعاصرة ، فإن الاستقراء ومسرحيات انطونيو أصبحت هامة بشكل خاص فى الاتجاهات الحديثة فى النقد .

وتقليديا ، فإن هذه المسرحيات ومسرحيات أخرى كتبت للممثلين الفتيان اعتبرت مسرحيات " مباشرة " واتفقت مع نفس طريقة تفسير المسرحيات المكتوبة للفرق البالغة. وبعد ذلك فى أوائل ١٩٦٠ ، فإن انطوانى كابيوتى ،آر . إيه < فوكس كليهما جادل بأن عدم التوافق الكوميدى للأطفال الذين يؤدون ادوار البالغين كان العامل الرئيسى المؤثر فى معالجة مارستون لممثليه ومادته . وفوكس أقام نقاش بأن مسرحيات انطونيو كتبت كمحاكات ساخرة على رؤيته بأن الممثل الفتى " الذى يتبختر فى دور ضاحك يصبح غريبا " وقد قدم مجموعة من الإشارات الذاتية من المسرحيات وإشارات مفترضة إلى المسرحيات الهزلية وأساليب تمثيل البالغين كدليل انية مارستون التهكمية . وردا على ذلك ، فإن ريتشارد ليفين جادل بأن فوكس وأتباعة قد فشلوا فى تزويدنا بنبذة واحدة من الدلائل التى تظهر أن الجمهور المعاصر قد شاركهم رؤيتهم عن الممثلين الفتيان فى أدوار البالغين أو أن الإشارات الذاتية كانت دليلا واضحا للسخرية المعتمدة. ومع ذلك فإن ليفين قد ترك السؤال بدون اجابة : ما التأثيرات التى كان يقصدها مارستون بتلك الإشارات الذاتية ، التى ترجد فى الاستقراء ومسرحيات انطونيو ؟ وبالمثل ، فإن النقاد المحدثين قد تحدوا تفسير فوكس عن الإشارات الذاتية المحددة ، ولكن لم يقترح أحدا نظرة بديلة لوظيفتها الكلية فيما يتعلق بالخيال الدرامى للمسرحيات .

وفى اعتقادى أن فحص الاستقراء ومسرحيات انطونيو تزودنا بالدليل على أن مارستون حقا قد استغل ممثليه الفتيان ، ولكن ليس بالطريقة التى ادعاها المتهكمون . وأهم العوامل التى نظرها المتهكمون هى أن هذه المسرحيات اندمجت مع بيئة بول الكاتدرائية بطريقة فريدة بسبب حقيقة أن الكاتب المسرحي و الممثلين ، والجمهور شاركوا فى تطور هذا المسرح الجديد . وقدبين ريفرلى جير أن مارستون قد استخدم مسرحيات انطونيو ليقدم جمهوره المختار إلى المكونات المختلفة للمسرح الجديد ، شاملا نفسه ككاتب مسرحى والمواهب الموسيقية لفرقة التمثيل ، والصفات الوظيفية للمسرح ، وتأثيرات خشبة المسرح ، ونوع المادة الدرامية التى تقدم . ومن الواضح من دراسة جير أن مارستون قد انتهك عن عمد الخيال الدرامى للمسرحيات عن طريق حقن هذه الاشارات من العالم الحقيقى إلى المسرح وبيئة بول . وما يهمنا هنا هو مكون واحد على وجه الخصوص من بيئة بول ، بالتحديد الحضور متعدد الأبعاد ووظيفة الممثلين الفتيان ، والطريقة التى بها مارستون عالج هذا الكون فى الاستقراء .

ومن الضرورى إدراك أن مسرح بول يختلف عن المسارح الأخرى بطريقة رئيسية زودت مارستون بامكانية خلق متعدد فى مسرحيات انطونيو . وطبيعيا فإن مساحة المسرح تعتبر " عارية " حتى يحددها التجهيز كمكان محلى محدد مثل Bartholu-mew Fair , watling Street Venice , The Forest of Ardenأو هدف ليس محدداً فى قالب بلا أبعاد لعالم سخيف . وكتاب المسرحيات فى كل العصور استفادوا من هذه الخاصية الأساسية لمساحة المسرح عن طريق تحديد المحلية بطريقة تثير الارتباطات التى بطريقة ما تثير عالم الوهم المخلوق فى المسرحية . وخشبة المسرح المجددة نسبيا فى عصرى اليزابيث وجاكوب زودت شكسبير ومعاصريه بحرية خاصة فى استخدام الإحساس بالمحلية بهذه الطريقة . على النقيض فإن خشبة مسرح بول لم تكن " عارية " ولكنها أتت مزودة بنظام من الارتباطات بفضل ارتباطاتها الوظيفية والحسية بكاتدرائية سانت بول . وقد كانت جزءا من عالم محتوى فى ذاته : فالمسرح لم يشارك فقط مساحته مع الكاتدرائية ، ولكن مع أشخاصه الممثلين أيضا .

وبالاضافة إلى اداء المسرحيه فإن الممثلين الفتيان تعلموا " معرفة " الموسيقى" من كبير المنشدين الكاتدرائى ، وهذا الفن قدم كإنشاد كاندرائى والذين تلقوا تعليمهم

المسيحى على يد كاهن كاتدرائى ، ودرسوا القواعد والبلاغة فى مدرسة سانت بول ، وأخيرا عاشوا بداخل فناء الكاتدرائية . وعلاوة على ذلك ، فإن الفتيان من وقت لآخر لعبوا دورا فى عريدة Inns of Court. وهكذا فإن الممثلين الفتيان فى مسرح سانت بول حملوا إلى خشبة المسرح شخصية محددة مسبقا كانت على وجه الخصوص غنية بارتباطات العالم الحقيقى التى يمكن استغلالها تماما .. والوعى المزدوج ، عند جمهور بول بالممثل باعتباره منفصلا عن الدور كان مختلفا تماما عن ذلك الذى يثيره ممثل جيد التأسيس اصبغت عليه عروضه السابقة شخصية سابقة على المسرحية . ومثل هذا الوعى كان يشمل ، ضمن أشياء أخرى ، إدراك بالبيئة الدرامية المعاصرة لعروض " العلماء " فى مدرسة النحو وفى المستويات الجامعية . وبالنظر إلى هذا التشابك المعقد لبيئة العالم الحقيقى مع مساحة خشبة المسرح ، فإن من المدهش أن نجد فوكس ومايكل شابيرو وساخرين آخرين يحصدون " الوعى المزدوج " عند الجمهور فقط فى موضوع تفاوت الحجم . و الاشارات الذاتية للممثلين الفتيان كان يمكن حقا حسب كلمات شابيرو " تذكر الجمهور بما يعرفه بالفعل ، ولكن جمهور بول بالتأكيد كان عنده اكثر يذكر به مجرد أحجام الفتيان .

(١)

دعنى وباختصار أراجع تقليد العرض المدرس وملامحه الرئيسية كما تتصل باستخدام مارستون لممثليه الفتيان . وكان التقليد يشمل العروض التى يقدمها طلاب مدرسة النحو لغرض ممارسة المعرفة الخطابية والمهارات المتصلة بالإلقاء الشفوى . وفى كتابه اعتذار للممثلين يدافع توماس هيوود عن الأداء التمثيلى من جانب الفتيان ضد هجوم أنصار التطهر بالاستشهاد بالموقف التقليدى تجاه أهمية تلك المهارات : وفى كتابه ad Caium Herenn iumيطلب تولى خمسة أشياء فى الخطيب : الاختراع، التنظيم ، البلاغة ، الذاكرة ، والنطق ، ومع ذلك فكل هذا لا يعتبر مكتملا بدون الشيىء السادس وهو الأداء ومن هذه الأشياء السته كان أداء الطلاب يتعلق أساسا بالذاكرة والنطق ، أو التذكر و السطور ، والأداء ، أو الاشارات الضرورية للإلقاء المؤثر. ويأتى الاستقراء مباشرة من تقليد العرض المدرسى ويستغل ارتباط العالم الحقيقى للممثلين الفتيان بهذا التقليد . والاستقراء عند مارستون يخلق الوهم بأن

ممثليه الصغار كانوا ممثلين شرعيين ليس فقط لأن فى استطاعتهم إلقاء السطور ولكن لأن نطقهم واشارتهم كانا يرتكزان على معرفة صحيحة بنظرية البلاغة . ولو أن الجماهير الأولى فى مسرح سانت بول كانت تتكون من الأصدقاء والتابعين من Inns of Courtكما يعتقد بوجه عام ، فإن مارستون لم يكن فى وسعه اختيار طريقة أفضل لكسب استحسان الجمهور .

وهذا التفاعل للاستقراء ووعى الجمهور بتقاليد العرض واستخدام مارستون لممثليه الفتيان يحدد وظيفة الاشارات الذاتية المتعددة داخل المسرحيات ، ولكنه لم يلحظ . ومن هنا فإن الاستقراء كان بؤرة اهتمام لجدل شديد لأن من الواضح أنه يخدم وظيفة تعديل رؤية الجمهور للوهم الدرامى التالى خاصة فيما يتعلق بالممثلين الفتيان،منذ كابيوتى وفوكس ، ظهر اتفاق جماعى بأن الاستقراء يؤكد مكانة وسن الممثلين الفتيان لكى ينقلوا الاهتمام إلى ناحية ما من مسارح الكبار . وهكذا فإنه كان ينظر إلي الفتيان كمحركين للسخرية من المسرحيات المهجورة وأداء فرق الكبار ، من أجل السخرية من اساليب أداء الكبار أو التهكم من بساطة أداء الكبار وفعلا فإن الهدف ليس تحويل وعى الجمهور فيما وراء بيئة بول إلى عالم مسارح الكبار ، كما توحى بذلك هذه الأراء . ولكن صفات الاستقراء مقصورة على بيئة بول نفسها ، وعندما تظهر مجموعة من الممثلين على خشبة المسرح " مع أشياء فى أيديهم : عباءات تغطى مظهرهم " فلاهم ولا خشبة المسرح صار لهما شخصية أبعد من تلك التى بالفعل يستحوذون عليها بفضل مكانهم فى بيئة بول . وخشبة المسرح فى الواقع تظل جزء حسى من الغناء الكاتدرائى ويظل الممثلون منشدين عند بول . والوهم المخلوق فى الاستقراء يستغل ارتباطهم بتقاليد عرض مدرسة النحو .

وفى ذلك الوهم فإن هؤلاء المنشدين يتجمعون ليجهزوا واجباتهم التى فى هذه الحالة إعداد الأدوار للعرض المدرسى . ومع ذلك فإن هذه المجموعة من العلماء قد ماطلت بدرجة كبيرة حتى فى سياق النزعة الصبيانية فى هذا الاتجاه . ويبدأ جاليتزد مناقشة الاستقراء بإشارة وقتية محذرة فى الاقتراب من الاهتمام الأول فى مثل هذا الواجب :

" تعالوا ياسادة ، تعالوا ! ستعزف الموسيقى للدخول ... هل أنتم مستعدون هل أنتم مكتملون ؟ " وإجابة بيرو تميز مرحلتى " الكمال " الضرورى . ووفقا للذاكرة أو

التذكر ، فليس هناك مشكلة : " الإخلاص ، نستطيع أن نقول أدوارنا " ولكنه ليس عنده أبسط الافكار عن كيفية الانتقال من التذكر الناجح إلى النطق والإشارة " لكننا جاهلون بأى شكل علينا أن نوزع ممثلينا ونزعة مارستون لكى يصدم الجمهور ليست واضحة ولا مؤثرة . وبشكل لا يصدق فإن الفتيان لم يتدربوا بعد ، وعلى خشبة المسرح ينتظرون الموسيقى الافتتاحية ! ومثل هذا الكشف كان كافيا لهز ثقة أى جمهور يحضر ليلة الافتتاح . ولكن هذا التأثير موجه بشكل متعمد لتجهيز الجمهور لوهم الاستقراء، والذى يبين أن الفتيان يمتلكون عمقا وعرضا فى المعرفة البلاغية التى تضمن عرضا صادقا بالرغم من المماطلة الزائفة .

واستراتيجية مارستون أكثر من خلال الإضافات الكلامية فى النص المطبوع للاستقراء ، الذى يحدد أدوار الممثلين بالتناقض مع أسمائهم الحقيقية . وفى العديد من الاستقراءات فإن العكس هو الذى يحدث - كما هو الحال مع ويل يلاى ، سينكلو . كانديل وبيربيدج فى المقدمة الاستقرائية ، إلى The Malcontent. وفى مثل هذه الحالات يتفق النقاد عامة بأن الهدف من الاستقراء هو تذكير الجمهور باصطناعية عالم المسرحية . وهذا ليس حقيقيا فى هذا الاستقراء . وهنا فإن الشخصية الدرامية تحدد كمجموعة من الاسلوب البلاغى والإشارة اللذان تطورا كجزء من مناقشة الاستقراء لأحد الأدوار . وكون أن الإضافات الكلامية فى النص المطبوع ليست زائفة تشير اليها حقيقة أن النص نفسه يذكر عشرة ادوار ، بما فيهم الكلام المباشر إلى الممثلين الثمانية على خشبة المسرح فى المقدمة الاستقرائية . وشكوى مارستون فى « خطاب للقارىء » الذى يقدم The Malcontentأن المشاهد المخترعة فقط لينطبق بها يجب أن تنشر لكى تقرا « له علاقة واضحة . والتأثير السمعى للصور البلاغية والتأثير البصرى للاشارات المصاحبة هى الملامح البارزة التى حاول معالجتها كما يوضح ذلك الاستقراء . بالاضافة لذلك ، فإن التوجيه المسرحى الأولى يبدو وأنه يشير إلى صورة مسرحية حيث ملابس الممثلين تكشف بينما تظهر الأدوار المختلفة فى انماط الاشارة والكلام البلاغى لديهم .

ويقدم جالتيرز ، البرتو وفليش تعليقا وتوجيهات فى الاستتقراء . وبفعلهم هذا ، " علامات " جاليتزو تشخصه " كمتملق " بالرغم من أن هذا الاصطلاح لا يلحظه

انطونيو بشكل محدد والذى يختلق حالة مستمرة من القلق خلال الاستقراء بسبب أدواره المزدوجة . وهذه اللمسة الكوميدية تقوى بشكل مؤثر الوهم الغير مكرر

وأيضا ، فإن الصور البلاغية السائدة أوصفات الأسلوب تضاف إلى مطابقات ثابتة لا تتغير . ولغة فوروبوسكو الطفيلية تتصف بـ " دغدغة المدح الزائد " أو جمل ثناء جاهزة لآى مناسبة . ولغة الأحمق يسيطر عليها الـ mimesisوالتى تتحدد هنا كا" اعطاء صدى للسخرية " . ويقلد فليش الأسلوب البلاغى لفوروبوسكو بشكل مؤثر لدرجة أن الفتى الذى يؤدى دور انطونيو " ينال التكتة " ،يقاطع بالاشارة إلى الشكل الذى يسود هذا الاسلوب : " ما كل هذا الإسهاب ؟

وبالطبع ، فإن هناك الاشارة المقتبسة كثيرا "

" rampum scampnm , mount Tufty Tamber Laine "والتى طبقها البرتو على ماتزاجنيتى . والإشارة ليست تحذيرا للجمهور ، بأن المسرحية سوف تسخر من النجاح القديم لمسارح الكبار ، ولكنها تعمل داخل بيئة بول كبقية الاشارات. وبالنسبة لألبرتو فهى تتابع فى الحال مع ملاحظة أن أسلوب ماتزاجنتى العالى القديم " طبيعى لدوره . وبالنسبة لتمثيل برجاردوك الحديثة ... " والهدف الذى تضعه الإشارة الكاملة هو أن دور ماتزاجينتى مكرر بشخص خاص ويمكن تحديده جزئيا وفقا للأسلوب البلاغى . وهى يعطى الانطباع بأن جماعة العلماء النحويين هذه قد تعلمت أن تتعرف على الاساليب من خلال ألقابها .

وبالإضافة لذلك ، فإن تحديد الدور عن طريق الأسلوب البلاغى تستكمل بالإشارة إلى الحركة والملبس ومن هنا ، يطلب بيرو أن " يكبر فى تفكيره " بمعنى أن يجعل إلقاءه يتطابق مع العواطف والموضوعات القوية التى تعبر عنهم بلاغة أسلوبه العالى الخطابى ويعرف الإيماء أيضا كلغة : وبعدئذ هكذا اصنع اطارا لشكلك الخارجى...، ويقدم البرتو عينة من الإيماءات التى تتوافق مع " الشكل " المتعرف عليه بسهولة شكل " السلطان المتباه " وهى إشارة تكررت فيما بعد فى استقراء انطونيو . وبعد إنشاد مكونات متصلة للخلفية البلاغية وعرض براعة بلاغية تناقض أحجامهم ومواهبهم المفروض أنها بسيطة . وأثناء الدورة الاستقرائية يتم وصف ثمانى أدوار باستخدام اكنيكات قياسية للصورة البلاغية descriptio personis. وأربعة من

الممثلين يشدون الاهتمام إلى موضوعات الاختراع المستخدمة فى الوصف ويختتم فليش « جرعة روح » فى دوره بالإشاره إلى أن الوصف مكون من « مساعدين محليين » مشيرا إلى الموضوعات « موضوعات / ملحقات » ويبدأ انطونيو وصفة لدور جاليتزر: « إنه يوصف بالعلامات » المناسبة لوصف شخص ساذج أو رجل شديد التأنق بلا شخصية . وبالمثل فإن المساعدين المحليين » « مكان الميلاد » و « الجنسية » كلها تستخدم فى شخصيات بيرد والبرتو فى ماتزاجنتى ويوصف البرتو من موضوعات « الثروة » و « العمال » وبالإضافة لذلك ، هناك ثلاثة أدوار تصنف كأشياء مكررة ، بالورد و « كأحمق » ، ماتزاجنتى ، « براجادوك » ، وفوروبو سكو » منافق طفيلى» أعطى التوجيهات و يتعجب بيرو فى ثقة : " أو هذا كل شيىء ، فلا تخاف ، سأضع الامور فى نصابها الصحيح ، ومن المفترض أنه يعرف مافيه الكفاية من عرض جالتيزو القصير لخلق دور صادق . وتلاعب بيرو بالألفاظ يكشف التفاعل بين مظهر الممثلين وظهور شخصياتهم فى نصابها الصحيح ، يشير إلى ازالة عباءة بيرو للكشف عن ملابس الدوق الداخلية وهى رئيس جزء رئيس من الشكل الذى يعرض بيرو وهو يعلن: " من لا يستطيع أن يفخر ، يمر بيده على أن يفخر ، يمر بيده على الشعر ويختال ؟ واشارة نوروبدسكو المتضمنة " اننى أنظم خطابى على عادة دورى " وكذلك تبدو لتؤدى نفس الوظيفة . ومعالجة اكثر تعقيدا للعبادة والملابس تبدو أنها مقصورة فى التفاعل بين انطونيو فلوريزل والبرتو . وتحت العباءة القلنسة ، تنكر فلوريزل يغطى ملابس انطونيو الأساسية ولكن يسمح لأنطونيو بأن يشير إلى الجزء المكشوف ("سوف اكبر جاهلا ... كيف ولكن لأحزم بنطلونى ") . وكلمة البرتو " آه ، لاتؤجلها أبدا، لأن النساء يلبسن صورة بلا بنطلون " تستغل حقيقة أن كلا الملبسين يمكن رؤيتها فى الوقت نفسه ، وهما يقدمان صورة بصرية لهذه الحكمة البالية .

وإحدى النواحى الشيقة للوهم المخلوق فى الاستقراء هى وعى الممثلين الفتيان بوظيفتهم الواضحة كممثلين يؤدون دور الوهم وإدراكهم بتوقعات الجمهور الانتقادية واستجاباتهم لعرضهم . وبالنسبة للأولى فإن ادراكهم بوظيفتهم التمثيلية تثار من خلال الاستخدام المتكرر للمصطلحات " مسرحية " (سبع مرات) ، أداء ، (ثلاث مرات وأكثر مغزى ، الاستخدام المبكر لكلمة " ينتحل شخصية " مع التمثيل كإشارة محددة للكلمة ، استخدام أسسه بقوة اعتذار هيوود . وفيما يختص بالوعى بتوقعات

الجمهور ، فإن انطونيو يعبر عن اهتمامه بخصوص أدواره المزدوجة ويخشى أن " سوف يسخر منى " . وعندما يشك فى تناسب دوره كمفلوريزل " " اننى صوت لتمثيل سيدة! " فإن البرتو يطمئنه : " إن أمازون يجب ان يكون له مثل هذا الصوت ... " وعلى افتراض أن التبادل " مباشر " ، فهو أدبيا-يشير إلى أن صوت الولد الذى يؤدى دور انطونيو - فلوريزل قد تعمق وأصبح " مثل الرجل " ، ومن هنا فإن الولد يشك فى أن الجمهور سوف يصدق تقمصه لشخصية الأنثى . والمشكلة الثانية تتضمن البراعة المطلوبة فى تحول أدوار الذكور والاناث .

ويفسر انطونيو نعم ولكن عندما علمنى الاستعمال الأداء لأصل إلى النقطة الصحيحة فى دور السيدة ... سأكون جاهلا عندما ينبغى على أن اصبح أميرا شابا مرة أخرى . وهو يستخدم الاصطلاح آداءً بالضبط كما يفعل تعليق هيوود المقتبس فى مرحلة سابقة ، ويأخذ تعليقه بشكل جيد لو أن الاشارة إلى الأنثى فى الإلقاء مختلفة كما يشك . وفى مثال آخر ، يصحح البرتو رؤية فوربوسكو المتضخمة عن قدراته التمثيلية بالإشارة إلى توقعات الجمهور الانتقادية . وعندما الأخير يتفاخر بأن سوف أداعب إحساس bella graziosa madonna ...فإن البرتو يقتطع جزءا منه بالرد " لقد وعدت بأكثر مما آمل فى أن يؤمن أى متفرج بالعرض " وتأثير هذا النوع من التفاعل بين الممثلين والجمهور هو إقامة رابطة من الاحترام المتبادل الذى يخالف التنافر الموجود فى معظم الاستقراءات المكتوبة للفتيان .

وباختصار ، فإن مارستون يبين أن الممثلين الفتيان يعرفون ماذا يكون التمثيل عن دراستهم للممارسة والنظرية البلاغية فى مدرسة النحو . أو ، من الأصح القول بأن فى الاستقراء ، مارستون يخلق الوهم بأن المنشدين عند سانت بول هم طلاب بلاغة مؤثرين، قادرين على المشاركة فى مائدة مستديرة من النقد البلاغى ، يحددون الاستعارة عندما يسمعونها ، يكونون وصفا مرتجلا للأشخاص ، يقلدون الأسلوب البلاغى لدور الزميل ويحكمون على رؤية الجمهور . والتأثير التراكمى للاستقراء ليس ، كما يعتقد عامة ، يهدف إلى تعزيز الفكرة الأساسية لعدم التجربة أو التناسب . وعلى العكس تماما ، فإن الممثلين الفتيان ، الذين استبعدهم انطونيو ، يفرزون ثقة بالنفس مؤسسة فى تمكنهم من البلاغة التى تغريهم بأن يتهدوا بعرض بدون بروفة ما عدا مناقشة قصيرة لمبادىء

البلاغـة والتى تحدد أدوارهم الشـخصيـة . ومن المدهش أن نتأمل كيف يتفـاعل ناظر مدرسة الفتيان مع وهم الاستقراء لو كان يقف فى الأجنحة وبالنسبة لجمهور بول ، مع ذلك ، فلابد أنه كان مشهدا مطئنا ومبهجا ، وهذه المجموعـة من الطلاب من المحتـمل أنها بدت مصقولة جدا ، بالمقارنة بممثلى مدرسة النحو العاديين .

(٢)

وعلاوة على ذلك فإن مارستون يمد وهم الاستقراء إلى طقس المسرحية . وفى داخل هذه المسرحيـة ، فإن الحدث المهم فى الاشارة إلى التمثيـل والنواحى المختلفة للغة يبدو مـخصص لتعزيز الوهم بأن الاسـتقرا ء يـخلق الممثلين الفتيـان والمصطلاحات البلاغيـة (على سبيل المثال) (Synecdoche يمكن ملاحظتها حوالى ١٣ مرة . والشخصيات النمطية أو أنماط اللغة تذكر حوالى ١٢ مرة . بالاضافة إلى ذلك ، فإن الشخصيـات يعلقون على لغتهم أو لغة الآخرين عشرين مرة تقريبا . وعدم مناسبة اللغة للتعبير عن العـاطفـة السـاميـة تلحظ أربع مـرات . وعـديد من الشـخصـيـات يكررون الكلمـات والعبـارات التى استـخدمـوها فـى أدوارهم الاسـتـقرائيـة مـؤسـسـة بذلك تذكـرة قـوية بشخصياتهم الاستقرائية . والمسرحية تجمل بهذه التذكرات الكلامية ، ويطلق مارستون العديد من هذه المشاهد أما مع فليش أو انتقادى شبه استقرائى والذى يعزز التـذكرة المقصودة ، ووصف تكنيكات الأشخاص تتضاعف فى المسرحية . واهتـمام الاسـتقـراء بالإشارة يظهر مرة أخرى : فى إحدى النقاط ، تطلب فلاقيا ثلاثة سطور لتكتب قـائمة بانجازات روزالين التـمثيلية بينما الأخير يعرض إجادته للإشارات الأنثـوية . وبالمثل يمارس بالورد وتعـبيـرات الوجـه فى خـمـسـة وعـشـرين سطرا ، تذكـرة لـتعليق ممـتـد فىInstitutes Inshhntesعلى الموضـوع . وأيضـا فإن مـارستـون قد يـكون أضاف تذكرة جديدة عن أدوار العالم الحقيقى للفتيان والتى لم تشاهد من قبل فى الاستقراء . والطبيـعـة الحـماسيـة فى خطاب انطونيـو الافـتتـاحى وخطابات أخرى عديدة خلال كلتـا المسرحيتين ، مع استـخدامـهم للجناس الاستهلالى ، والسجع ، والنحو الملتوى ، قد يكون المقصـود فيـهـا إشارة الارتبـاط مع تقاليـد العرض المدرسى حيث " حمـاقات باليـة فى العصور القديمة ، كانت حدثا قياسيا.

وبالإضافة ، فإن اهتمام الاستقراء باستجابة الجمهور تمتد إلى المسرحية ، أما المقدمة فهى تعتذر عن أى " مشاهد وقحة " قد ينتج عنها العرض بسبب المماطلة الظاهرة للممثلين والتى تتطلب من " المستمعين المحترمين " أن يستجيبوا فى تساهل مع " ابتسامات لها غمز " أكثر من " حواجب العين الملتوية " .

وأنا اعتقد أن التأثير المرغوب هو الاستحواذ على استحسان الجمهور بالنسبة للممثلين الموهوبين ، يستطيعون ليس فقط أن يخلقوا أدوارهم بدون بروفة ولكن أيضا ينغمسون فى تعليق نقدى معقد عن مادتهم وهم يرونها من وجهة نظر الجمهور . وبالمثل ، فإن خروج البرتو الواضح من وهم المسرحية . " هنا ينتهى دورى فى كوميديا الحب هذه " يثير وهم الاستقراء عند الطلاب بشكل واع وهم يؤدون ادوار درامية تقودها ليس فقط معرفتهم بالبلاغة ولكن بمعرفتهم بالأسلوب الأدبى أيضا . وإشارة انطونيو إلى عالم الوهم داخل المسرحية " ... هنا خشبة مسرح سارة / معظم متفرجى مأساتى المرغوب فيهم ، لها تأثير مشابه .

وهؤلاء ونواحى أخرى من وهم الاستقراء عند الممثلين الفتيان تظهر بتردد مساو فى انتقام انطونيو . وبالرغم من أنه شخصية جديدة لم تظهر فى الاستقراء ، فإن باندالفو يعبر عن نفس الوعى المركب المبتدع من أجل الممثليين الفتيان . وإشاراته إلى البلاغة والتمثيل تظهر فى صراعه مع العواطف الراقية ، لأن دوره يصبح مصبوغا بإدراك علاقة التمثيل بالشعور . والوعى بحركة الجسم أو الأداء على المسرح باعتبارهما مختلفين عن تعبير الذات يضافا إلى الادراك المصقول والمبتدع فى الاستقراء . ومرة أخرى فإنه الممثل الفتى فى الوهم الذى تولد من شخصية مدرسة النحو فى العالم الحقيقى . وبالمثل ، عند باندالفو وهو " يتهيأ للعمل فيما بعد " لماذا كل هذا بينما أنا لم أمثل الاجزاء / مثل فتى يمثل تراجيديا ... ، والاشارة تحرك بشكل مباشر تراث مدرسة النحو . « ومثل فتى» ليست انعكاس ذاتى على الأقل ، ولكنها تفرق بين هذا الممثل الخاص والطبقة العامة للممثلين . وهنا كما فى أى مكان آخر ، توجه جهود مارستون إلى إظهار أن ممثلى بول الفتيان مصقولون وقادرون على حمل وهم الكبار .

وفى الحقيقة فإن خطاب انطونيو الختامى يرتكز على الافتراض بأن الجمهور سوف يجد الفتيان ناجحين فى القيام بأدوار الكبار . وبطريقة أخرى ، فإن رغبته فى أن

التأمل " يشغل قلمه فى الكتابة "، فإن تراجيديا موت ميليدا كان يمكن فقط أنه يذكر الجمهور بأن الفتيان لا يتناسبون مع أدوارهم . ولو أن مسرحيات انطونيو كانت تعنى أو مثلت كمسرحيات ساخرة ، فإن تعليقات انطونيو كانت يمكن أخذها فقط كسخرية ذاتية تتبع ساعتين من الفكاهة الهزلية تتولد من عدم مقدرة الفتيان على أن يتركوا مثل هذا التأثير على الجمهور . وكون أن " التماس " انطونيو " مباشر " والغرض منه إثارة " الدموع " وليس الضحكات ، واضح من نغمة المقطع ، والذى يخف، بخلاف الحدث العادى عند مارستون . وليس هناك سببا حقيقياً للشك فى جدية الالتماس . وسوف يكون متماشيا مع الحكم الذى نطق به جونسون فى Epitaph on "Saloman Pavey" الشهيرة ، الدليل الدرامى العالى المعاصر لقدرة الفتيان على إشارة ردود الفعل . وفى تصور Epitaph فإن Pavey يأخذ شخصية رجل مسن بشكل مؤثر لدرجة أن الأقدار خدعت فى أخذه مع أنه كان فى الثالثة عشرة من عمره . وليس عجبا أن كابوتى ، وفوكس ، وشابيرو ، وبقية الساخرين صامتون تماما بخصوص الـ " Epitaph خاصة حيث إننا قد عرفنا طويلا بأن Paveyكان عضوا فى فرقة بول عندما كانت تعرض مسرحيات انطونيو .

ويمزح مارستون بوجه عام بين خداع الاستقراء وخداع المسرحيات ، حيث يستمر الممثلون الشبان فى أداء أدوار طلاب مدرسة النحو الذين يؤدون المسرحية . وقد اقترحت اليزابيث يرلينج أن خلق مارستون للوعى البلاغى المعروض فى هذه المسرحيات يهدف إلى صبغ شخصياته بوعى ذاتى عالى وهكذا يميزهم عن شخصيات المسارح العامة . ونستطيع فهم هذا القول جيدا ، طالما تذكرنا أن الوعى البلاغى ينقل إلى المسرحيات كجزء من الشخصية الخادعة المبتكرة من أجل الممثلين الفتيان فى الاستقراء.

وأخيرا فإن معالجة مارستون للبيئة الكاتدرائية تشمل النواحى الأخرى لشخصيات العالم الحقيقى للفتيان كمنشدين . وقد أفرد جير تفاصيل الاستخدام الواسع للموسيقى فى مسرحيات أنطونيو . ويتلاشى تماما الفرق بين خداع خشبة المسرح وخداع العالم الحقيقى فى هذا السياق . فيكبر صوت كورنتيس على الأقل اثنتى عشرة مرة وبالإضافة إلى الأغانى العديدة بما فيها التسابق الغنائى ، فإن النص يتطلب موسيقى

من كل الآلات الموسيقية التى تشيع البهجة ، وطبقا لتقدير جير عن حجم الفرقة فإن بعضا من الموسيقى فى المسرحيات كان يفرقها واحد أو أكثر من الممثلين بملابس العرض. وقد غيرت الـ Praeludium التى كانت تسبق العرض وكذلك الألحان الموسيقية و الفضاء لخشبة المسرح من خداع عالم المسرحية إلى خزانة العرض من أجل المنشدين الذين يؤدون العرض وهم بملابس التمثيل .

(٣)

وباختصار ، لو حاولنا أن نتعمق فى المسرحيات كأعمال أعدت للمسرح ، كما يقترح فوكس ، فمن المستحيل أن ننسى أنها عروض قدمها فتيان . ويبدو أننا نلح فى السؤال لننسب أى شيىء سوى مغزى ضئيل لتلك الإشارات الذاتية المبعثرة والقليلة التى يمكن أن تزيد من حجم التباعد ، لو أخذنا فى الاعتبار طبيعة عرض بول ومعالجة مارتسون لجو المسرح . وخشبة المسرح عند بول ، كما نوهت فيما مضى ، ليست عادية والمسرحية التى كتبت للجلوب يمكن أن ينتجها أى جماعة من الممثلين فى أى مكان بدون فقدان الارتباط بالعالم الحقيقى - ومثل تلك المسرحيات ليس لها جذور فى المسارح الأصلية . ولكن يبدو من الواضح أن مسرحيات انطونيو لها مثل هذه الجذور . وخشبة المسرح الوحيدة القادرة على تدعيم الخداع المتعدد لهذه المسرحيات هى خشبة المسرح عند بول ، والتى توجد فى حياة الأديبرة ، مع كل الارتباطات التى تفرضها البيئة . ورؤية هذه المسرحيات كمحاولات درامية متعددة الأبعاد تهدف إلى السخرية ، هذه الرؤية تتجاهل ليس فقط ندرة المسارح ولكن أيضا وعى الجمهور . والمخرج المعاصر الذى يحاول أن يخرج الاستقراء بمجموعة من الممثلين البالغين ، يبدو أنه سيكون مضطر إلى اجهاد نفسه حتى يجعله متصلا . وقد يكون هذا هو السبب فى حذف الاستقراء عند اعادة مسرحيات بيتر بارنز فى مسرح نوتينجهام فى ١٩٧٩ ، حينما كان المشاهدون متحمسين لإنجاح الإخراج . وعلاوة على ذلك ، فإن معالجة مارتسون لبيئة العالم الحقيقى عند الممثلين الفتيان لا تقلل من جدية المسرحيات ، كما يقال تكرارا . وهى تضيف إلى مصداقية الممثلين الفتيان وتدعو الجمهور أن يشاهد المسرحيات متحررامن أى إحساس بعدم تناسب الممثلين لتأدية أدوار الكبار . وبالتأكيد، توحى تجربة مارستون مع التراجيديا الانتقامية بأنه كان يهدف إلى أن نأخذ مسرحيات أنطونيو أخذ الجدية .

ومع ذلك فإن المسرحيات لها جانبها المضيء في المشاهد المسلية التي يؤديها الممثلون الفتيان ويحدد شخصياتهم لبئيته بول وخداع الاستقراء . وفى هذا السياق ، فهى لا تناقض حفلات التسلية فى الحانات ، حيث كانت الطبيعة المعقدة للخداع الدرامى مشابهة تماما . ومع ذلك فقد تزين أمير بيربول وخطب ، واشتق وجوده الدرامى من حانة جرى ، مكاناً حقيقياً بداخله عرض المهرجان . وفوق ذلك ، فإن المكان الحقيقى فى الخداع الدرامى فى (جيتا جرايرون) لعام ١٥٩٤ كان يتضمن شخصيات حقيقية ومواهب للممثلين على هيئة خطب بلاغية مطولة ، قائمة بتماثيل ساخرة لدنيا الأمير ، وطبعا ، فى استيعاب العالم الحقيقى فى مغازلة الجنس الآخر . وكان الجمهور يتكون من أصدقاء الحانات المدربين على تذوق عروض البلاغة والمهرجانات التى كانت مادة للعربدة . وأبعد من ذلك فقد يدفعه الخداع إلى الفضاء المحيط بحانة جرى ، متحولا إلى توابع فى عالم الأمير الخيالى فى أماكن مثل توتنهام ، كلاركن ديل ، بادنيتون ، هولبورق ، ... الخ " واخيراً فإن الامر يستحق الإشارة بأن هذا التقدم سار خلال فناء كنيسة سانت بول كان مسموه يتسلى فى مدرسة سانت بول مع خطبة ألقاها أحد أساتذة المدرسة . وكانت فى حوالى ٦٠ سطرا ومكتوبة باللاتينية ومزينة بالصور البلاغية ويصاحبها إشارات مناسبة . وبالنسبة لإدماج شخصيته الحقيقية فى الخداع ، كان الأستاذ ينال الشكر الوافر على التسلية التى قدمها . ويمكننا الافتراض بأن عروض انطونيو يحضرها بعض الحاضرين فى حفلات المسرح ١٥٩٤ . ومناقشتى للاستقراء ومسرحيات انطونيو كان من السهل بدأها من هذه النقطة حيث إننا نرى جذور استخدام مارتسون لبيئة بول كعنصر هام فى الخداع المسرحى .

٨- فليب جيمس دولوثربرج والمسرح

المصور القديم : بعض جوانب السياق الثقافي

كريستوفر بوف

عندما رد فيليب دولوثر بورج على دافيد جاريك بتقديم اقتراحاته بخصوص التغير الإدارى والمشهدى فى Drury Lane فى ١٧٧٢ ، فإن المسرح الإنجليزى كان يقوم بحل وسط معقول ورفيع زهاء مائة عام . وكان جوهر هذا الحل الوسط يتعلق بالفضاء النسبى المحدد للجمهور والممثلين والمشهد . وقد كان حلا وسطا يأخذ فى الاعتبار تقاليد الأداء التى أسست جيدا والتى طورها المسرح قبل ١٦٤٢ ، إثارة وتجديد المشهد واحتياجات الجمهور لعلاقة محددة بوضوح مع الأحداث التى شاهدها وتوقعاتهم الاجتماعية عن كيفية سير المسرح .

وأنا أهدف من اقتراحى بأن عروض لوثر بورج قد أعلنت عن انهيار هذا الحل الوسط وتضمنت اعادة تقييم راديكالى الفضاء المسرحى . وليس فى نيتى أن أحاول أن أطفى على لوثر بورج حالة من الثورة المسرحية الواعية ، فالمعلومات عن عمله المسرحى متفرقة ولم يترك لنا أى نظريات . وبالإضافة لذلك ، كما أثبت سيبيل روزين فيلد ، فإن كل التجديدات المشهدية تقريبا والتى كانت تنتسب أحيانا إلى فترة زمنيه فى المسرح قد ظهرت فى شكل ما على خشبة مسرح لندن قبل وصوله إلى انجلترا . ويتضاعف المغزى المسرحى للوثر بورج أولا ، لقد جلب خطابه إلى جاريك وممارسته فى المسرح أثارا وتكتيكات والتى كان لها وجودا عرضيا داخل الممارسة المشهدية . ثانيا ، كونت هذه التكتيكات رؤية جديدة مترابطة للبعد المسرحى ، رؤية كانت تمثل نقطة تحول فى تقاليد العرض وكان لها تأثير كبير على المسرح فى المائة عام التالية . لقد كانت كما أعتقد ، رؤية توقعها وسار فى خط مواز لها التفوق الثقافى خارج العالم الصغير لمسرح القرن الثامن عشر . فقد ظهرت لغة جديدة للمسرح ساد فيها النحو وقواعد اللغة للمسرح حتى انكشف تركيبها اللغوى الخاطىء من خلال هجوم الواقعية الثلاثية الأبعاد ووهج الاضاءة الكهربية أثناء الأعوام الأخيرة من القرن التاسع عشر .

وفى طلبه أفكار مشهدية جديده فى سنوات ١٧٧٠ ، فإن تصرف دافيد جاريك قد يوصف بأنه أمـا يتفق مع دوره الإدارى كوسيط للتذوق المسرحى وأيضا مع نموه

الشخصى كرجل زمانه ، أو كاستسلام للضغط من Covent Gardenوعرض Valtefauمسرحى عند أول بيان له والذى صيغ بوضوح فى مقدمه التدشينية الشهيرة لجونسون فى ١٧٤٧.

وبالطبع فإن المدير ذو الضمير الحى والذى أشار إليه خطابه كذلك ، لم يستطع جاريك تجاهل المنافسة . ومن خلال جون ريتش فإن ، Covent Garden أخذت بعض السنوات قبل أن تعلن أرائها وظلت بانتظام تستورد المواهب المشهدية الأجنبية لكى تقدم مشاهد محددة لهذا المسرح . ولكن بالرغم من أنه لم يكن أبدا منعزلا عن المعركة المسرحية ، فإن جاريك يبدو أنه تحرك نحو علاقة جديدة مع " جمال الصوت " وأبهة العرض تدريجيا وفى وقته المناسب .

وتظهر الرحله الأولى إلى فرنسا فى ١٧٥١ أنه تأثر بالمؤثرات المشهدية التى رأها، ولكن يبدو أنه متردد بخصوص تجهيزات خشبة المسرح فى الكوميديا الفرنسيه .

واننى افترض بأن شكوك جاريك تشير إلى تركيب الجمهور القائم على أى جانب من خشبة المسرح التى كانت حقا تعيق الخداع المشهدى . ولولا الممثل ، فإن تقارب هذا الجمهور سوف يكون جذابا على ثلاثة جوانب . ومهما تكن شكوك جاريك ، فبوجه عام نستنتج أن هذه الرحلة الأولى فيما وراء البحار لم تزد فقط من شقته ولكن أيضا وسعت من تذوقه للمسرح كفن متعدد الوجوه . وربما قد يكون شعر بأنه فى يوم من الأيام سوف يستطيع أن يوفق بين " الحس " و "العرض " .

وقبل سفرياته الأوربية الممتده التالية ، أخرج جاريك رائعة (انطونيو وكليوباترا)فى ١٧٥٩ وقبل نهاية نفس العام تحدى ريتش بإعطاء " معنى " للعرض الإيمائى الصامت فى تقديم أول مهرج ناطق فى (غزو المهرج) . وتوضح جولة ١٧٦٣- ١٧٦٥ جانب آخر فى شخصية جاريك مما يزيد من الاحساس بالشعور بأنه مع Drury Laneكانا " مستعدين" لأفكار لوثر بورج . وتمتلىء خطابات جاريك بتقارير عن اهتمامه الشديد بالمناظر الطبيعية والمكان . إننى أبحث عن القديم والنادر من الصباح إلى المساء ، هذا ماأرسل يقوله وهو فى روما . وخلال سفرياته كان يجمع الكتب والمطبوعات وأيضا الأفكار المشهدية العلمية لوضعها موضع التنفيذ فى Drury Lane. وتوقيت هذه الجولة كاف حيث إن Heraulameum(١٧٣٨) و

فىLeamt ichit a Ercolano نشـر لتـوهمـا فى (١٧٤٨)Pompeii (١٧٥٧)ونشر جون وينكيلمان تاريخ الفن القديم فى ١٧٦٤ . وقد عاد لتوه صديق جاريك الدائم ، روبرت آوام ، من دراسته للآثريات والتى استغرقت ثلاث سنوات ، عاد فى ١٧٥٧ وبالطبع فإن Laokaanلليسنج كان على وشك المجىء فى ١٧٦٦ .

وأثناء الفصل الذى تبع عودته فى ١٧٦٥ ، فإن تعديلاته على الممارسة المسرحية أخذت مغذى أكبر . فقد افرغ المسرح من الجمهور بحلول فصل ١٧٦٢ - ١٧٦٣ . وقد أزال الشمعدانات المعلقة كمصدر رئيسى لإضاءة خشبة المسرح وتتوازن مع أضواء مقدمة خشبة المسرح حتى يكون إنزال اللمبات كلها تحت خشبة المسرح لها تأثير على تعتيم ضؤ خشبة المسرح وقد قدم أيضا كمصدر هام للضؤ لوح خشبى رأسى من ماسكات اللمبات التى كانت تعلق خلف الـ Wing Shutter. وبينما كان إزلة الجمهور من على خشبة المسرح مقياسا للمساعدة على إبقاء المكانة المسرحية للممثلين ، أخذين فى الاعتبار استجابة جاريك للممارسة فى الكوميديا الفرنسية ، فقد يفسر الأمر ربما على أنه رغبة فى إزالة عنصر بصرى حتى ولو كان المقصود التضحية بدرجة من الود مع الجمهور .

وأثناء الفصول المتعاقبة قبل انشغاله بلوثر بورج ، يمكن رؤية جاريك وهو يكرس نفسه أكثر وأكثر لمثل هذا "الجمال فى الصوت " وأبهة العرض ، وبانتظام فإن زيادة عدد الراقصين والموسيقيين فى الفرقة ، وإتقان أكثر على المشاهد والملابس الجديدة ، فقد كرس وقتا وجهدا أطول لانتاج " مسلياته " . وفى هذا السياق فإن التسلية تعبير مطاط مثل الـ "bur letta†" ويصفه داركينهولز فيما بعد فى القرن :

" من بين عدد من الغرائب تتعلق بالمسارح الانجليزية قد يؤخذ فى الاعتقاد المسرحيات القصيرة والتى تسمى تسليات . وهذه فى معظمها تتكون من خليط مبهج من المحادثة والاغنية والرقص ، والديكور مذهل ... "

والانسحاب من المنافسة الجادة مع Covent Garden على الاخراج المسرحى لتتويج جورج الثالث فى ١٧٦٠ ، فإن جاريك الآن اقتحم المنافسة بمتابعة (الحدث الكبير) لـ Stratford Shakes peave Jubileeفى بداية سبتمبر ١٧٦٩ " بتسليته " المسماة The jubileeمع التقدم المشهدى لشخصيات شكسبير ، وهذه

عـرضت تسـعـون مـرة أثنـاء ١٧٦٩ - ١٧٧٠ . وقـد نشر جـورج كـولمان فى Covent Gerden مـسرحيـة رجل وزوجتـة أو The Skespeave Jubilee.وبالرغـم من أنه لازال الحاكم بلا منازع فى مهنة التمثـيل ، فإن جاريك بالفعل قدم أقل وأقل ، أقل من عشرين مرة أثناء فصل ١٧٧١ - ١٧٧٢ . وأصبح انشغاله متصلا أكثر باختراع مادة جديدة إدارة الفرقة التى زاد عدد أعضائها إلى خمسة وعشرين بحلول عام ١٧٧٠ . والتراث النقدى ، فى هذه النقطة ، عادة ما يشدد على إيستراد جاريك لبعض المواهب المشهدية الحديثة ، مخرجا " تسلية " شعبية . وبالرغم من أنه كان مساراً للموضه أن يتم إيستراد المواهب ، فليس من المحتمل أن سمعة لوثر بورج الفنية ذاعت فى انجلترا . وهناك اقـتراح بأنه ربما قد تعرف على سيـر فـاندونى وربما يكون قـد عـمل فى المسرح الفرنسى ولكن ليس هناك أى دليل على اقتـراح أنه قـابل جـاريك بسـجل من النجاح المسرحى . وخطاب التقديم والدليل على الرسومات والأسكيتشيـهات التى ولابد أن يكون لوثر بورج أحضرها معه و يبدو أنها كافيـة لتكريس المدير الحريص للراتب الضخم ٣٠٠جنيـة إسـترلينى و الذى طلبه لـوثر بورج لعـمل أول ثلاثة شـهور فى نـهاية فـصل ١٧٧١ - ١٧٧٢ .

وخطاب لوثر بورج إلى جاريك مباشر . والحكم من خلال ملاحظاته الافتتاحية ، فقد كـتب حـسب طلب جـاريك من أجل مـعلومـات أخرى . ومن الواضح من خلال السطور الافـتـتاحيـة أن مـا يقترح هو منهاج جديد نحو الديكور المشـهدى بكل ألاته الضرورية وهذا ليس خطابا من الرسام يطلب فيـة السماح بأن يصمم انتاج منفرد أو مجموعه من المشاهد .

ولقد لوحظ بالفعل أن تفكير جاريك قد يكون دفعه تجاه مثل هذا الموقف قبل تلقيه لخطاب لوثر بورج . ومع ذلك أننى أعتقد أن هناك عوامل أخرى تعمل كنتائج طبيعيـة لمساعدتنا فى فهم مدى وتضمينات هذا الخروج عن المألوف . ومن الأن فإنه يمكن رؤية خشبة المسرح كرؤية بصرية كامله ومتجانسه لعالم لا يشاركه جمهوره الحاضر - " نافذة على العـالم " لمتفرج سلبى أساسا . وهذه هى الذروة الفنية فى الرؤيـة البصريـة للمشـهد الواحد للنهضة الإيطالية ، النتيـجة الطبيعيـة لتقديم انيجو جونز لقوس خشبة المسرح ، ليس فقط كواجهة مبنى ملائمة وخدعـة خافـية ولـكن كتـعبير هندسى لمفهوم كامل عن المسرح .

وفى الجزء الأخير من القرن الثامن عشر فلابد من رؤية هذا كخطوة " متجانسة " جدا اتخذها المسرح سواء ظهر لوثر بورج أو لم يظهر . وهكذا فإن الأمر يستحق أن نأخذ فى الاعتبار الأنشطة الثقافية الأخرى فى هذه الفترة . " والتركيب " المرتب للمناظر الطبيعية الانجليزية من خلال بستانين العظماء ، السلطة والتحكم الموحد اللذان أعطيا لبراون أو همفرى و تتوازى معها مطالب لوثر بورج .

وقد وضع براون بالفعل اساس منزل جاريك فى هابتون فى ١٧٥٤ . وكثير من فيلات الريف فى القرن الثامن عشر كان بها نوافذ مثل أقواس خشبة المسرح التى من خلالها يمكن رؤية الصورة الموحدة لمناظر الريف الطبيعية مع غرائبها المبتكرة . والفصل الثانى ، والمشهد الثانى من مسرحية جاريك وكولمانThe Clon destine Marriageتوضح أن السيد سترلينج يتأمل " أشيائه المحطمة والتى كلفته ١٥٠ استرلينى حتى يعيد اصلاحها " .

وقد تحركت إلى الداخل العملية الموحدة وعندما تركت أسرة جاريك منزلهم فى شارع ساوثامبتون وانتقلوا إلى Adelphi Terraceفى فبراير ١٧٧٢ ، فإن الممثل كان عنده داخل المكان كله مصمما ومفروشا تحت اشراف آدام . وكونه مسرورا بتأثير هذا العمل فقد كلف آدام بأن يصمم واجهة مبنى كلاسيكية للفيلا فى هامبتون وذلك بعد سنتين ، وعلى الرغم من أنه أصل كلمة Picturesqueمتنوع ومعقد ، إلا أن معناها المقبول خلال القرن الثامن عشر يبدو واضحا ، فهى تشير إلى شيىء أو وجهة نظر جديدة وتذكرنا بالصورة المرسومة . والحكم على مثل هذه الآراء قام أساسا على تشابه مع رسومات كلود لورين ، نيكولاس بوسين ، وسالفيتر روزا . والمشاهد البرية فى الجبل لهذا الأخير مع ما تتضمنه من نشاط إنسانى زائد لوحظت كتأثير ممكن فى عمل لوثر بورج . ومع السنوات الأخيرة فى القرن ، ازدهرت السياحة والبحث عن الآثار فى كل أنحاء الجزر البريطانية ، وقد ساعد على هذا بدرجة كبيرة التحسينات التى أدخلت فى شبكة مراكب السفر وأخذت الطرق الرئيسية فى الاعتبار . ويعطينا جيلبيه صورة واضحة فى مقالاته الثلاث (١٧٩٢) .

والاهتمام الرومانسى بالعلاقات بين العاطفة الإنسانية والظواهر الطبيعية ، البحث عن معادلات مكانية ومشهدية للحالات العقلية يبدأ هذا الاهتمام تراث طويل من علم

الارصاد الجوية المسرحي ، حطام السفن والبحار العاصفة ، البراكين والزلازل ، ... واذا أضفنا هذه الظواهر إلى قائمة جلبية سيكون عندنا كل المفردات تقريبا التى تتعلق بمشاهد الكاتب الميلودرامي . ويمكن التعرف على الزوائد الحتمية للصور الجميلة كتلك التى تحدث فى المسرح . ويفهرس وليام بكفورد تقاليد العروض فى كتابه " أسر المشاهد الطبيعية " من كتابه القصة الحديثة أو المتحمس الأنيق عام (١٧٩٦) .

والسائح المتحمس الذى يرتاد District Distnitوجبال ويلز فى سكوتلندا بحثا عن المناظر الجميلة سوف يحمل بالتأكيد معه إلى هناك عددا من الاختراعات التى يمكن أن تساعده فى صياغة وتأليف وإضاءة العالم الحقيقى . واناء Clandeالزجاجى†و المسمى على اسم الرسام يبدو أنه الأكثر شعبية . وقد كان يتكون من مرآة محدبة قليلا ذو لون رمادى خفيف وموضوعة فى حقيبة مطوية . وكان المتفرج يتطلع إلى المشهد وهو واقفا وظهرة إلى العالم الحقيقى ، ولون المرآة الخفيف كان يساعد فى اضاءة المشهد ويضفى جوا من الرومانسية على التلال البعيدة . ولقد ظهرت الكلمات Locahon†و Locational مرات عديدة ومن الواضح أن الاهتمام والحاجة إلى الإدراك الطبوغرافى كان ظاهرا . وبدأ الرسومات الزيتية تظهر بعناوين مفصلة :

The ، ١٧٧٤ لريتشارد ويلسون عام Llyh-y - Cau, Cader Idris White Hunse , Chelsea لجيرتين عام ١٨٠٠ ، هاتان الصورتان تمثلان الكثير عن الصفات المكانية والبيئية التى كانت مطلوبة . ولقد زارت اليزابيث فونتاجو حدائق فوكسهول فى يولية ١٧٥٤ حيث كان السيد تيرز محتفظا ببقايا الـPalmyra مرسومة على شكل مشاهد حتى تخدع العين ، .

ويبدو فقط من الطبيعى أن عمل المسرح عند لوثر بورج يجب أن يتلقى إشارة متواصلة ومدها للبيئة والإدراك . ويفيد تقرير لمجلة لندن (نوفمبر ١٧٧٤) عن إنتاج The Maid of Oaksلبيرجيون بأن : " كانت أكثر المشاهد جديرة بالملاحظة هى تلك التى تتعلق بمنزل أولدزويرث ، والتى كما أخبرنا قد آخذ من منظر لمنزل لورد ستانلى ... "

وبالنسبة لمعارف جاريك الاجتماعية العديدة فإن هذا لابد وأن يكون قد قدم متعة زائدة حيث إنه فى العشرين من أغسطس فى العام نفسه ، فإن أسرة جاريك استحوذوا

على سـمـة الـ London Chronicle بتسلية كبيرة فى حدائقهم فى هابتون للاحتفال بعيد زواجهم السنوى الخامس والعشرين . وبعد الحفلة الموسيقية ، تم عرض " معبد شكسبير وأضيئت الحدائق بـ ٦٠٠٠ لمبة ، وظهرت دكان الحداد فى فولكان ، . وهذا الأخير كان عملا آخر مما استورده جاريك .

وأمكن تحديد الطبوغرافيا المتعرف عليها والمكان كموضوع ساد المسرح . وفى ١٧٧٨ دفع شريدان مبلغ ٣٥ جنية استرلينى كمصاريف إلى لوثر بورج حتى يقوم برحلات اسكتشية إلى كنت وحى دربى شايربيك للاستعداد لجاذبيات Drury Lane الآتية . واحدى نتائج هذا البحث الصيفى ربما كان أول محاضرة مصورة عن المسرح وسلف البانوراما والديوراما فى القرن التاسع عشر . ويبدو أن عجائب دربى شاير(يناير ١٧٧٩) كانت تحتضن الكثير من السياق الثقافى الذى أثرت إليه . ولو أخذنا فى الاعتبار تذوق جاريك الشخصى ، فإن مسرحه وممارسته والحس عند الجمهور كانوا جميعهم ، بطريقة ما ، يتحركون بالفعل نحو أفكار لوثر بورج ، ما هى المتضمنات وفقا للفضاء المسرحى ؟ والحلول العلمية على الرؤية البصرية المشهدية عند لوثر بورج تقوم على امتداد واستخدام دقة لقوانين الرسم المنظورى وقد تفتت العالم الحقيقى للثلاثة أبعاد إلى سلسلة من المستويات ذات البعدين وإذا وضعنا كل هذا بعناية ، واحد خلف الآخر وزخرفناهم بعناية متساوية حتى يمكن للمستويات الفردية أن تنصهر فى بعضها ، فإن البعد الثلاثى الأصلى يمكن أن يعاد تشكيله داخل عقل المتفرج . ومثل هذه الزخرفة كانت ضرورية وإلا كان الظل الداكن يطفو على مستو ويفصله عن السطح التالى لمؤخرة المسرح . وصورة المشاهد المعاصرة الباقية فى دورت يننولم المضاءة بشكل زائد توضح بجلاء الأخطار . وبالطبع فإن سطح الأرضية لابد أن يعامل بنفس الطريقة . وعلى الرغم من شيوع استخدام الصفوف الأرضية اثناء السنوات الأولى فى القرن الثامن عشر وحقا قد استخدمت من قبل جونزوب ، فإن أرضية خشبة المسرح فى أواخر القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر كانت مسطحة أساسا ، بلا ملامح وحمايه من الناحيبة الدرامية . وكما توضح التصميمات الموجودة للآبد وكذلك فإن لوثر بورج قاد أوركسترا سطح الأرضية وعامله معامله مشهدية بقدر ما عامل الجوانب ، الخلف والاسطح العلوية فى الفضاء على خشبة المسرح . وأصبحت أرضية خشبة

المسرح منطقة يمكن رؤيتها بصريا مثل الأجنحة والملابس والسحب ، . ومنطق مثل هذا الالتزام يحقق اقصى تعبير له من الناحية التركيبية والهندسية فى الجو - وغيرها فى المسرح الآلى فى القرن التاسع عشر .

وهناك مشكلة معمارية ومسرحية وقعت الآن والتى لم يستطع جاريك ولا المصمم أن يقوم بحلها أثناء ممارستهم المسرحية وهذه بالطبع كانت العلاقة الضرورية بين الممثلين على خشبة مسرحهم المحايدة تقليديا والعالم المشهدى الكامل بشكل متزايد . ولقد ظل التوازن قائما من خلال الحل الوسط الرفيع للفضاء المسرحى الثلاثى : مكان للجمهور ، مكان للممثل ومكان للعبارة المشهدية . وكانت العبارة المشهدية مزينة ، ملائمة مكانيا ومن الواضح أن هناك مسرحيات لا تعد سابقة على هذه الفترة التى تتطلب اتصال حقيقى بين الممثل والمشاهد الطبيعية . والأوبرا أيضا مع اعتمادها التقليدى الكبير على العرض المسرحى كانت تحتاج دائما تفاعل بين الممثل والمكان . ولكن انعدام أبواب خشبة المسرح المحايدة مكانيا كوسائل أساسية للدخول والخروج من خشبة المسرح أبقى على علاقة عادلة بين المشهد والممثل . والأماكن المتكررة لدراما ما قبل الرومانسية المسموح بها لنظام مشهدى مختزن ظلت فى مكانها ، عن طريق الممثل وهندسة المسرح. والقطعة المشهورة من حالة المسرح فى ايرلندا تستحق الاقتباس هنا حيث أنها تزودنا بشعور واضح لمكان المشهد الطبيعى قبل عصر لوثر بورج :

" لابد أن نؤثث خشبة المسرح بعدد وافر من المشاهد المرسومة بما يكفى لتحقيق هدف كل المسرحيات ، والتى فيها لا يوجد أى تنوع كبير ... الخ ،

والمتضمنات الكاملة لعرض لوثر بورج ، الوحدة ، التحكم ، التجانس المقترح لكل العناصر هى على العكس من هذه الممارسة والحس الذى حركها . ولابد من التأكد بأن النظام المختزن لم يختص فى ليلة ، وأن اوثر بورج وخلفائه المسرحيين كانوا مهتمين أساسا بالتمثيل الصامت ، المسرح الموسيقى والتسليات ولم يكن حتى نهاية القرن عندما اضطرت الدراما " الشرعية " الى استخدام المشاهد الطبيعية كإحدى سماتها .

والملامح الاساسية للهندسة المعمارية التى أسسها فى سنوات ١٦٧٠ أحدثت القليل من التغيير . ولكن الآن ، فإن مقدمة خشبة المسرح الممتدة الثابتة أصبحت شيئا من الشذوذ عندما تعد على صورة عالم خلاب يمكن ادراكه . ومقدمة خشبة المسرح المعدة

داخل نفس الحجم المعمارى ، وحتى سنوات ١٧٦٠ والمضاءة بنفس الشمعدانات ، كانت تسمح وتتطلب علاقة خاصة جداً بين الممثل والجمهور وعلى سبيل المثال ، فإن هذا كونه واحداً مع الجمهور جعل ممارسة ارتداء الملابس المعاصرة شيء منطقى وصحيح فى الحيز المتقاسم . وكانت النواحى المميزة " للفترة " أو الشخصية مقبولة ومسموح بها حيث قد تكون فى لعبة فى حجرة الرسم . وحقا فإن ملابس التمثيل المدققة تماما لكل الشخصيات كانت ستظهر ايجابيا من خلال التمشى مع الفضاء المسرحى . وأخيرا فإن الممثل كان مضطرا إلى موائمة نفسه وأن يكون موحدا - ربما حتى مسيطرا عليه - كعنصر آخر فى العالم المصور المخلوق فى المسرح . ومن المهم فى اعتقادى ، أنه فى مثل هذا الخطاب القصير فإنه ينبغى على لوثر بورج التأكيد على تصميم ملابس التمثيل وتوافقها مع العناصر الأخرى . والتقاليد الدرامية فى المسرحية التى كانت واجهة خشبة المسرح تعبيرا عنها لم يقدر لها علاقة مستقبلية مع الرؤية المنضبطة التى بدأت الآن فى الظهور فى مؤخرة المسرح .

ومهما تكن الأسباب الحقيقية لتقاعد لورثر بورج المبكر من المسرح - وتحركه إلى ما كان يعتبره أشياء عليا ، مشاكل مالية مع شريدان - فإنه من الحق القول بأن المسرح بينما رحب به لما كان يقدمه ، لم يكن مستعدا بعد لقبول النتائج الكاملة لعروضه . وقد قدمت له الـ Eidu Phusikon فرصة ضئيلة ليتابع تكتيكاته . وقد اضطر المسرح الحقيقى إلى انتظار مبانى المسارح الضخمة فى سنوات ١٧٩٠ ، الاهتمامات القديمة بـ Kembleومصممه ، كابون ، والنتائج الدرامية الكاملة للحس المصور . رتفى Pizarroشيريدان بهذا الحس والممثل ، غالبا ما يشكو ويقاوم ، يأخذ بعيدا عن مكانه المبارك التقليدى مع الجمهور إلى صندوق الخدع خلف قوس خشبة المسرح .

وعلى الرغم من أننى قد أشرت إلى الجمهور بإعتباره سالب جدا داخل هذه العلاقة المسرحية الجديدة فإن السياحة ، الغضب على رؤية المناظر المشهدية وآدابها تبين بوضوح العلاقة العاطفية بين الجمهور والمشهد . وبينما اقترب السائح السيد اوكنيتون ورفاقه من الشاطىء الجنوبى لإنيسفولين وذلك عن طريق البحر فى ١٧٦٠ فإنهم قد : " نقلوا مع مشهد رائع للطبيعة الصافية ... "

ورؤية المشهد البصرى كعامل مساعد للهروب العاطفى يبدو أنه له أساسه القوي فى القرن الثامن عشر . وقد خلقت القوة العاطفية وجاذبية التصوير شكلامسرحيا والذى كان من الممكن أن يصبح فى المائه سنة التالية قويا بما يكفى لخلق مادته الخاصة، وإنتاجه الموحد الخاص كذلك .

إن أسباب الافتقاد إلى ما يسمى بالصيغة الأدبية ، داخل مسرح هذه الفترة اكثر عمقا بكثير مما يقترحه رويل ومن الخطأ الواضح اتهام الطبقة العاملة المدنية من الجيل الأول ، بالرغم من أن هذا عامل هام ، اتهامها بهذه المسئولية الكاملة عن هذا التغير . لقد حاولت الاقتراح بأن البهجة والاهتمام بالمشهد والتصوير لها جذور عميقة عبر الطبقات التى فيها لعب المسرح دوره الكبير . وقد يكون حقيقيا أن القوى التى غذت الخيال البصرى اثناء النصف الأخير من القرن الثامن عشر لم تكن ربما لها تأثير مشابه على الأدب الدرامى .

واستجابة إلى ما يتعلق بالآثار القديمة ، والطبقية ، والمناظر الطبيعية ، والسياحة والمناظر الفاتنة ، وجد المسرح صوتا مختلفا تماما وجديدا . وهذا الصوت عكس فى البداية اهتمامات كل الطبقات . وقد سمحت التغيرات الديموغرافية والاحوال المدنية لهذا الصوت بأن يصبح صوتا للبوريلتاريا ولأول مرة فى فى تاريخ المسرح الانجليزى ، يسيطر على هذا الصوت كنصير . وداخل هذا السياق لرد الفعل الثقافى ، يرى لوثر بورج كحافز رئيسى . واقتراحاته إلى جاريك وعمله المسرحى القصير نظما الممارسة على خشبة المسرح لكى تستجيب أكثر لهذه الحركة ويتضمن عمله التقاليد الخاصة يالعرض والهندسة المعمارية و الفضاء والتى تبناها المسرح لاحقا .

٩- فضاء الخطاب وخطاب الفضاء
في لويس التاسع عند جاك أنسيلوت
باربارا كوبر

قد يبدو من النظرة الأولى أن هناك شيئ ما خاطىء بخصوص الدراسة التى تقترح فحص استخدام الفضاء فى بداية القرن التاسع عشر فيما يتعلق بالتراجيديا النيوكلاسيكية الفرنسية ، حيث إنه فى مثل هذه الاعمال قلما يوجد ما هو أكثر من ديكور واحد لا يتغير يتحرك فيه الشخصيات على خشبة المسرح قليلا . حقا ، كما لاحظ فيكتور هو جو فى مقدمة كروموبل فى هذه التراجيديا ، كل الدراما تحدث فى الأجنحة . وعلى خشبة المسرح نرى فقط كما لو كانت وصلة العمل ، يداها فى مكان آخر ، وبدلا من المشاهد ، تحليلات روائية ، وبدلا من الصورة ، لدينا وصف ، وقد كان هوجو بالطبع معارضا لمفهوم خشبة المسرح كفضاء للخطاب . وقد شعر كتاب آخرون مع ذلك بأن التمثيل المحسوس للفضاء والأداء كان أقل أهمية من استفائتهم الشعرية فى الخطاب وهؤلاء النقاد اعتبروا التراجيديا نوعا من المثالية واحتفظوا بخطاب الفضاء فى تقدير أكبر من تقديمها البصرى . ولا يمكن أن تنزل دراسة الفضاء فى التراجيديا النيوكلاسيكية إلى درجة فحص الابداء الحقيقى الملموس . ان ابعاد السؤال أكثر تعقيدا مما قد تظهر لأول مرة . إن مسرحية لويس التاسع لجاك أنسيلوت (١٨١٩) والتى كتبت بما يتفق مع قواعد فن التأليف المسرحى النيوكلاسيكى الفرنسى ، تدور حول مبدأ صدق كلمة الفرد وتصور الخوف من الأماكن المغلقة والكسل اللذان أدانهما هوجو كخصائص للتراجيديا الفرنسية فى بداية القرن التاسع عشر . ولابد أنها محرك لتحليل خشبة المسرح كبعد مكانى للمحادثة وللدراما التراجيديا كونها Locus لخطاب الفضاء ، تقع الأحداث فى ممفيس (مصر) فى قصر السلطان . ويجهز المشهد فى جزء من هذا القصر ، وهذه الإخراجات المسرحية تقدم لنا مفاتيح هامة فيما يتعلق باستخدام الفضاء فى لويس التاسع . ومن الجملتين اللتين يكونان هذا الوصف عن الديكور ، فإنها فقط الجملة الثانية التى تحمل مغزى لاخراج المسرحية . وهذه الجملة الثانية - " المشهد يجهز فى جزء من القصر " هى مع ذلك جديرة بالملاحظة بسبب غموضها . إنها تضع الدرواما فى جزء غير محدد من العقد ، ولا تقدم لنا أى

معلومات محددة بخصوص ديكور هذا الفضاء حقا ، إن وصفا مثل هذا سوف يبدو وكأنه يبرر وصف هوجو لديكور التراجيديا النيوكلاسيكية بأنه غير واضح ومازال علينا ألا نقلل من أهمية التقييد الحسى لمساحة التمثيل (جزء من) ذلك مما تستدعى انتباهنا إليه هذه الجملة . ومن ناحية فإن هذا التحديد بالطبع يلمح للقارىء أو المشاهد لويس التاسع بأن التراجيديا التى على وشك اكتشافها هى دراما منتظمة بمعنى مكتوبة وفقا لمعايير موضوعية عن التأليف النيوكلاسيكى (وحدات الوقت والمكان والأداء الخ) . ومن ناحية أخرى ، اذا اعتبرنا هذا التقييد داخل سياق الوصف الكامل لإعداد المسرح فإن الفرد يستطيع ملاحظة البعد المكانى حيث تكشف الدراما عن الشخصيات و يكون فى نهاية قائمة من الأماكن المنغلقة بشكل متزايد (ممفيس ، مقر السلطان ، جزء من هذا ، القصر) .

وكونه ليس على دراية بتقاليد صناعة المسرح فى المسرح الفرنسى فى السنوات الأولى من القرن التاسع عشر ، فإن الدارس البسيط لتراجيديا أنسيلوت قد يفترض أن الإشارات إلى ممفيس وقصر السلطان فى أول جملة لإخراج المسرحية تحدد اهتمام الكاتب الدرامى بما يطلق عليه " اللون المحلى " وكما رأينا فإن التضييق المتزايد لمساحة التمثيل يمحو الصفات المميزة لمكان وزمان المشهد المسرحى الشرقى الغريب . ولايرى الذاهب إلى المسرح ممفيس أو التصميم الهندسى الفريد للقصر المصرى ، فقط يرى مساحة داخلية غير محددة التى هى بلا صورة محددة . وما هو أكثر كما نعرف فى المسرح الفرنسى فإن الديكور المعتاد للدراما التراجيديا كان (القصر القياسى) المستخدم فى الأعمال المعدة فى كل الفترات التاريخية أو الأماكن الجغرافية . ويكون استنتاج أن هذا المكان والزمان غير النظور لم يحذف أى هدف ١١٠ من السابق لأنه منسوج فى خيوط محادثة المسرحية حيث يحرك سياق تاريخى اجتماعى الذى يقوم أساسا على المعنى وتطور الدراما .

ولم يقال كل شيىء عن البعد المكانى الحقيقى حيث تتكشف تراجيديا ألسنيلوت فى جملتى الوصف عن الديكور . ولابد لنا من الأخذ فى الاعتبار أيضا الطريقه ، التى بها تتحرك شخصيات القصة فى المساحة المحددة فى بداية العمل . وزمان ومكان خشبة المسرح الواحدة فى لويس التاسع توصى بتثبيت محدد ، ثبات يبدو ،كأنه يتفق

مع حاله الشخصيات كمساجين وسجانين . (مهزومين فى معركة تؤدي إلى تحرير المعبد فى القدس ، فإن الفرنسيين يحتجزون من أجل الفدية وذلك على أيدى المسلمين) وكونه مدركا بأنه سوف يوبخ على هذه الأشياء الغير محتملة ، فإن انسيلوت واتباعه كانوا سجناء كلمة الشرف وكفرسان ومسيحيين مخلصين لعهدهم ، فقد اطلق العنان لهم فى القصر . وما هو أكثر فإن وصول ورحيل الشخصيات من المشهد كان يعلن عنه فى المحادثة بالإشارة إلى صوت اقتراب وقع الخطوات أو أصوات بعيدة عن خشبة المسرح أو بالإشارة إلى تلك الظروف التى تفسر حركاتهم . وفى كل مثال ، فإن تجوال الشخصيات يحركه الحاجة إلى الانغماس فى الحديث . وتوضح هذه الملاحظة فى لويس التاسع ، أن خشبة المسرح هى فعلا الفضاء للخطاب وأن كل الأداء المنظور فى هذه المسرحية هو كلامى . وبشكل ما ، و مع ذلك ، فإن هذه النتيجة هى أقل أهمية وبالتأكيد أقل دهشة من اكتشافنا لأنماط الحركة والتقييد - حركة فى التقييد تظهر باستمرار خلال المسرحية . وسوف نفحص هذا الجانب فى الدراما مرة أخرى .

ومناقشتنا لحركة الشخصيات على خشبة المسرح وخارجها نقترح أن الأجنحة ، على الرغم من كونها غير منظورة للعين ، ليست فراغاً فى داخله يقع عليه المثلون عندما يغادرون مساحة التمثيل . على العكس ، لخيبة أمل المفكرين مثل فيكتور هوجو ، فإن كل الداء الحسى فى لويس التاسع يقع فى الأزمنة والأماكن التى لا يستطيع المتفرج رؤيتها . وعلى الرغم من ذلك فإن الذاهب للمسرح يزود بمعلومات كافية لمساعدته على تخيل الأماكن التى تمتد أبعد من ذلك وتشمل خشبة المسرح المرئية . وهكذا فإننا نعود إلى الجملة الأولى فى إخراج المسرحية والذى أخبرنا بأن الأداء يقع فى ممفيس ، فى قصر السلطان واللغة المستخدمة فى وصف هذه الأماكن هى لغة الشعر لدرجة أنها تخلق صورة فى عقل المستمع ، ومثل هذا الخطاب لابد من اعتباره وظيفى من ناحية التأليف المسرحى . ويتم تصوير القصر بالإشارات المتكررة إلى أبوابه وسجونه وجدرانه . وتقع ممفيس خلف القصر ، المدينة التى وصفت بأنها إفريقية وآسيوية ، مصرية وسورية ، مدينة على ضفاف النيل رالأردن فى الإمبراطورية المسلمة ، ومن الخطأ أن نضحك على مثل هذه الجغرافيا غير الدقيقة حيث إن الهدف منها ليس تحديد موقعاً محدداً ولكن لتحديد سياق وإطار الدراما المؤداة فى المساحة . وهكذا فإن

الكلمات " حافة " وشاطىء " وبلاج " التى تتكرر فى كل وصف فى المكان والزمان المحلى والتى قد تجلب إلى العقل صورة من الانفتاح ، بدلا من ذلك تأتى لتشير إلى الحدود والحواجز وسلسلة الأماكن المحددة التى تتحرك نحو الخارج من خشبة المسرح إلى الأفق " تخلق بشكل طبيعى فى قلوب وعقل الأسرى المسيحيين حنين جارف إلى بلادهم . وفى محادثتهم ، فإنهم كانوا يستحضرون فى ذهنهم صورة فرنسا البعيدة أو الغير متصلة بالمساحة القريبة من خشبة المسرح . والكلمتان " بعيدا عن " وبعيدا من " يرتبطان دائما بالحقول والسماء وسكن الأبوين والتى يتذكرها الصليبيون بندم وحنين لا ينقطع . إن منفاهم وانفصالهم عن هذه المساحة من المساندة والحب والراحة يشار إليها مرة أخرى من خلال وصف المكان والزمان حيث يجدون أنفسهم كغرباء وليس من الغريب عندئذ أن هذه الدراما التراجيديا التى تتفتح مع كل الشفقة الموجودة فى السؤال ، داخل جدران ممفيس هل كتب على المسيحيين المستبعدين سوء الحظ الدائم ؟

وهكذا فإن خطاب لويس التاسع يصل الينا عن طريق الإشارات الكلامية والمعلومات الموجودة فى الإخراج المسرحى . وبالرغم من أن المتفرج عادة يرى فقط أصغر الثلاث حلقات المذكورين فى وصف الديكور ، فإن عقله يعطى الوسيلة ليستحضر ليس فقط تلك الأماكن الملاصقة لخشبة المسرح ولكن أيضا مساحة ثالثة حيث يعزل عنها للأبد الشخصيات السجينة ، ولو حققت المساحة المنظورة للخطاب امتداد أفقى كبير وإحساس بالعمق عن طريق الخطاب الكلى فى المساحة ، فإن هذا التأثير الشعرى لا يقلل من الإحساس بالتقييد والحرية المحدودة للحركة ، والذين يحددون مصير الشخصيات . وعلى العكس و بالرغم من أن لويس واتباعه يدخلون ويخرجون عن مساحة التمثيل بلا صعوبة واضحة ، فإنهم لا يفقدون أبدا حالهم كأسرى فى النفى . ببساطة إنهم يغامرون فى مكان آخر من سجنهم .

٢ - خطاب الفضاء

مامعنى أن نضع أمام الجمهور مجموعة من الشخصيات ينطلق صدى صوتهم من السجن - على الرغم من أن السجن بدون قضبان ؟

هل هذا المكان والزمان ، حتى فى غياب الديكور الحقيقى " مساحة غير محددة " كما يسميها فيكتور هوجو ؟

من الواضح . وكما لاحظت أن فيلد أبرزت فى دراستها عن " كلام الرجل فى السجن أولا وقبل أى شيء هو إعلان عن السياق اللغوى أنا فى السجن " وبالإضافة إلى تحليلنا عن الفضاء للخطاب ، حينئذ ، ينبغى علينا أيضا فحص خطاب الفضاء فى لويس التاسع . وكما سنرى بالرغم من أنه قد يكون غير ملموس ، فإن مكان وزمان هذه الدراما أساسا للمشروع التراجيدى عند أنسيلوت .

ولو أن خشبة المسرح لا تظهر نفسها كسجنا إما عن طريق الديكور أو انفصالها المحكم عن كل المساحات المتصلة ، فإن المتفرج حينئذ لابد أن يخبر أنه يشاهد مساحة من التقييد ولهذا فإنه ليس غريبا أن خطاب لويس التاسع مملوء بالإشارات إلى حالة الصليبيين كأسرى وإلى احتجازهم الطويل فى قصر السلطان . ومن المحتمل أن يكون من الناحية الاستعارية أكثر من الناحية الواقعية فإن السلاسل التى كان مربوطاً فيها الأسرى كانت تدوى بشكل أكبر فى الخطاب عنه على خشبة المسرح ومع ذلك فهى تساهم بشكل كبير فى جو الرعب والدمار والذى يعنى إثارة عطف الشاهد على حالة هؤلاء الضحايا . وعلاوة على ذلك ، فإن مصر والقصر دائما ما يوصفون " بالشاطىء المميت " والمكان القاتل ، فى عبارات فيها الصفات التقليدية للمقررات الفرنسية النيوكلاسيكية تتغلب على كل وزن تراجيدى ولو آن هذه الملاحظات جلبت إلى العقل اسم ارسطو فإن أول كلام عن ديكور السجن يترجم كالاتى : " اننى الهم الرعب والشفقة ، ولم يكن انسيلوت بالتأكيد هو أول ولا آخر الكتاب الدراميين الذين أدركوا هذه الرسالة واستغلوها .

والرسالة الثانية التى ربما يعلنها الديكور هى : انه مكان تستعبد فيه القوة كل الرجال - ملوكا وعبيدا . ولايطلق سلطان مصر فقط على نفسه سيد المكان حيث سجن لويس واتباعه ، ولكن أيضا يؤكد تحكمه فى مصيرهم . ومن ناحية أخرى فإن المساجين يرون احتجازهم كعبودية ويرون انفسهم كعبيد لموقف ليس لهم سيطرة عليه . والعلاقة بين السيد والعبد التى يجعلنا النص نقبلها فى البداية تكذب فى النهاية من خلال تطور الأداء وفى الفصل الأخير من الدراما فى انقلاب ساخر للمصائر فإن السلطان الذى كان يتفاخر بسيطرته على المكان يصبح سجينا فى قصره الخاص بينما لويس الذى كان اسيرا عنده يمنح السيطرة على القطر المصرى . والرفض المهذب لهذا

العرض من جانب ملك فرنسا يخفف من تأثير الدرس الذى تبدو المسرحية وكأنها تسوقه . إن القصر هو مكان فيه يصبح كلا من السجان والسجين مسجونان . القوة البشرية خيال ونتيجة الصراعات بين الرجال المحبوسين داخل ميدان طموحاتهم لا تعتمد كثيرا على قوتهم الفردية كما تعتمد على تلك القدرات التى فوق طاقة البشر والتى تمس مصيرهم .

وتعبر هذه القوة السوبر عن نفسها فى خطاب الفضاء . ولقد رأينا بالفعل كيف أن مجموعة الأماكن المنغلقة المتلامسة (ممفيس ، قصر السلطان ، جزء من القصر) تقف فى اتجاه معاكس تماما من أرض فرنسا البعيدة كما لو أن الديكور يقول " أنا من هنا وليس من هناك " . ومن زاوية أخرى فإن الكلمات الزوجية مثل إفريقيا - أسيا / أوربا / مصر / فرنسا ، ممفيس / باريس لا تعلن فقط فكرة النفى ولكن تقدم أيضا سياق تاريخى اجتماعى . وهذا ربما يرى بشكل أوضح إذا لاحظنا أن هناك مجموعة أخرى من أدوات الربط الجغرافية الموجودة فى لويس التاسع والتى لم نفهمها بعد . وفى دراما انسيلوت ، فإن مصر تقدم بالتناقض ليس فقط مع فرنسا ولكن أيضا مع بيت المقدس ، وممفيس و ليس فقط مع باريس ولكن أيضا مع القدس . وهذه الروابط توضح أن الصراع بين لويس التاسع والسلطان هو جزء من معركة أكبر بين المسيحيين وغير المسيحيين ، بين المؤمنين الحقيقيين وغير المخلصين لله . وإذا لم يكن هناك أداءً ملموساً على خشبة المسرح ، فإنه بسبب المحركات الحقيقية للتاريخ وليست بسبب الرجال الذين يلعبون دراما الأحداث الفردية ،وإنما هى القوة الغير شخصية والغير منظورة التى تحركهم فى الحياة .

والرسالة الأخيرة لديكور التراجيديا عند انسيلوت قد تترجم هكذا : " أنا فضاء الوهم " والوهم بأن الرجال أحرار فى تأثيرهم على مجرى التاريخ هو كما قد رأينا تنكره الدراما بشكل متضمن . وبالتأكيد فإن الحركة فى السجن تأخذ مغزاها الرمزى الكامل فى هذا السياق . قد يتجول الرجال ، يمثلون ، أو يعتقدون أنهم يملكون القوة ، ولكن لا شيئا من هذا كله يوحى بأى سيطرة فعلية على مجريات حياتهم .

وعلى مستوى آخر ، فإن ديكور المسرحية اللاتمثيلى والمرسوم قد يرمز إلى رفض التدخل السطحى للفضاء فى الحياة الحقيقية مع فضاء الدراما ، قد يرمز إلى التأكيد

على خشبة المسرح التراجيدى كبعد مكانى للرؤية المثالية . وكما أوضحت دراستنا للويس التاسع ، فإن العرض المسرحي للتراجيديا لا يتطلب خدمات مصمم الديكور أو من يؤمن بالمذهب الآلى حتى يتم فرضها بالقوة ، المشهد يمكن رؤيتة بوضوح بعينى أوديباس العمياء .

وفى الاعتراف بخشبة المسرح التراجيديا كبعد مكانى مثالى ، يجب علينا ألا نغض النظر عن الرؤية الأيدلوجية التى تقلل من التركيب الفنى الذى هو لويس التاسع ولم يكن تذوقا ألا يهتم بالمحاسن الفنية لتراجيديا أنسيلوت الذى جعل لويس الثامن عشر يكافىء الكاتب الدرامى على عمله . ولكن من المحتمل أنه . الملك المستعاد والذى يمكن رؤيته فى مسرحية استيلوت ثم نظرة للعالم ولمجريات التاريخ التى أكدت على حقه فى أن يحكم . إن قصه الملك المهزوم والمنفى والممنوع من العودة إلى مكانه الحقيقى فى فرنسا تتضمن مقارنات أكثر من اللازم لحياة لويس الثامن عشر حتى يمكن الهروب من الاهتمام الملكى واهتمام الجمهور . ويمكن اذن اعتبار تراجيديا لويس التاسع كناية عن المصير الملكى . وهذا المصير - كونه يقدم على اتفاق مع الإله يتضمن خروج مؤقت من الرحمة وفترة نفى من الجنة - لفرنسا والتى اتبعها تحرير واستعادة . واذا نظرنا إلى الأمر فى هذا الضؤ ، فإن عودة لويس الثامن عشر إلى السلطة تصبح طبيعية ، حدثاً حتمياً فى تاريخ فرنسا .

إن السؤال عن الفضاء المسرحى فى لويس التاسع عند آستيلوت هو أكثر تعقيدا من التذوق الأولى للمشكلة . وبالرغم من أنه قد يكون روحى ، فإن مكان وزمان هذه الدراما يصبح هاما لكل من الأبعاد التراجيديا للمسرحية والرسالة الأيدولوجية التى تسوقها .



١٠ - الفضاء المسرحي في المسرحية التاريخية القرائية عند بـيرون

جون جاتون

لقد أسر المسرح والتاريخ لوردبا يرون فى شبابه وسيطرا عليه خلال حياته . وكونه راعياً مخلصاً للمسرح تقريبا من سن الخامسة ، فقد ادعى أنه لم يستطيع مقاومة الليلة الأولى لأى شيىء ، ولمدة عام ١٨١٥ - ١٨١٦ خدم فى اللجنة الفرعية للإدارة فى المسرح الملكى فى Drury Laneوقد سجل فى كتاباته أنه من اللحظة التى استطاع أن يقرأ فيها " عاطفته الكبيرة كانت التاريخ " وبين إبريل ١٨٢٠ ويولية ١٨٢١ وبينما كان مقيما فى إيطاليا ، أدمج بين هذه الاهتمامات بكتابة ثلاث مسرحيات درامية تاريخية بالشكل النيوكلاسيكى . الأولى هى مارينو فاليرو وتتعلق بدوق فينسيا الذى شنق فى ١٣٥٥ لتأمره مع عامة الشعب المضطهدين للإطاحة بالجمهورية والثانية ساردانا بالوس والتى تروى الساعات الأخيرة لملك أشوريا الأخير نصف التاريخى المسالم الذى يتحاشى الأسر عن طريق رعاياه الثائرين من خلال التضحية بالنفس . والثالثة هى The Two Foscariوالتى فيها يجبر الإحساس بالواجب دوق القرن الخامس عشر بأن يحكم على ابنه بالتعذيب والنفى الدائم بسبب جرائمه ضد الدولة .

وفى المقدمات إلى تراجيديا الشعر الحر ، ادعى بايرون أنه قد كتبها ، ليس من أجل خشبة المسرح ، ولكن من أجل الدراسة ، مسرحية مارينوفاليربو هى الوحيدة التى مثلت فى حياته وبعد ذلك وبدون إذن منه " استقبلت ببرود " فى Drury Lane فى ١٨٢١ ، وقد سحب العرض بعد سبع ليالى .

وبوجه عام فإن العلماء قد عملوا على أساس أن بايرون صادق فيما يقول وهم يقرأون التاريخ كمسرحيات قرائية . ولكن حتى الذين اعتذروا عن المحاسن الدرامية للمسرحيات يبدو وكأنهم يقللون من أهمية الدليل الداخلى بأن بايرون صمم هذه المسرحيات من أجل العرض . وبنما كان يلاحظ وحدة المكان النيوكلاسيكية ، فإن فصل نصوصه وفقا لتنظيم المسارح الإنجليزية المعاصرة ، وبالتحديد مسارح لندن الكبيرة Drury Lane و Covent Garden.

وبعد إعادة بنائها فى اوائل القرن التاسع عشر بعد الحرائق المدمرة كان لكل من Drury Lane و Covent Gardenداخله المتشابه ، وكانت خشبة المسرح القديم تنقسم إلى جزأين : مقدمة خشبة المسرح والتى كان يتم عليها عرض معظم الأداء ، ومكان خلفى أكثر عمقا يحيط به كإطار الفتحة المقوسة ومخصصة أساسا للخلفية المشهدية بالرغم من أن الممثلين الذين كان فى استطاعتهم الدخول والخروج من خلال المشاهد الجانبية ، كانوا يتحركون بحرية زائدة فى هذه المساحة . وقد أمدتنا أبواب خشبة المسرح بطريق مباشر إلى مقدمة خشبة المسرح و Drury Laneالذى أعيد لافتتاحة فى ١٨١٢ كان له مقدمة خشبة مسرح يبلغ عرضها ٧٠ قدم تقريبا عند حافتها الأمامية ويبلغ عمقها ٢٠ قدما ، تسندها فتحة يبلغ عرضها ٣٣قدما وارتفاعها ٣٠ قدما . والجزء العلوى من خشبة المسرح كان يشكل ٤٨ قدم آخرين حيث أن العمق الكلى لخشبة المسرح ٦٨ قدم ، وقد ادعى وايت أنه باستثناء حالات العرض المسرحى فإن المشهد نادر ما كان يمتد فى العمق اكثر من ٣٠ قدما من الخط الأمامى لخشبة المسرح . وفى محاولة لوضع الممثلين بشكل دائم خلف القوس ، داخل اطار صورة، فإن وايت قد أزال أبواب خشبة المسرح ، غير أن اعتراضات الممثلين اجبرته على إعادتها . ولقد اختفت فى موسم ١٨٢٢ - ١٨٢٣ اثناء التغيرات الداخلية التى وضع تصميمها Covent Garden لروبرت سميرك ١٨٠٩ ، فإن مقدمة خشبة المسرح ، والتى تبلغ ١٠ أقدام فى العمق ، كان تصل إلى ٤٢ قدم بعرض المقدمة وتضييق إلى ٣٨ قدم و٦ بوصات عند الفتحة . وكان القوس أكثر من ٣٠ قدم فى الارتفاع مع خشبة مسرح خلفية تبلغ ٥٦ قدم فى العمق - وقد احتفظ مسرح Covent Gardenبأبواب خشبته المسرحية حتى ١٨١٣ .

وطبقا لكاتب سيرته جون جولت ، فإن بايرون اعترف بأنه كان جاهلا بـ كيفية جعل الناس يظهرون على خشبة المسرح ويغادرونها فى المشاهد ومع ذلك فإن أبواب خشبة المسرح كانت تسمح له بأن يشير إلى الاتجاه فى ساردانا بوليس .

وقد حدت التقاليد المسرحية من الحركة الممتدة فى الفضاء . ولكى يحكى قصصه فإن بايرون قد دافع عن الوحدات النيوكلاسيكية . وبتكثيف الأحداث وإزالة الحبكات الثانوية حاول بايرون أن يمجد وحدات الزمان والأداء . وقد عامل وحدات المكان بمرونة

أكبر . وفى مارينو فاليرو فإن بايرون نقل الأحداث خارج القصر الدوقى فنقل مكانهم وزمانهم التاريخى إلى أماكن آخرى من فينسيا ، لكى يخرج الدوق فى اجتماع المتآمرين بدلا من وضعه دائما فى محادثه مع نفس الأشخاص . وسار دانابوليس محصورة على حجرة ملكية واحدة بينما The Tvo Foscariتتكشف فى قاعة زنزانة سجين ، وفى شقة الدوق الخاصة . وفى النص ، فإن الآداء يتحرك بشكل سلس من مكان إلى مكان كما هو الحال فى مارينو فاليرو . فى نهاية المشهد الأول فى غرفة فى قصر يسرع أحد الموظفين إلى الدوق ومعه رسالة ، والمشهد الثانى يفتتح مع فاليرو فى مسكنه ، ينتظر بشغف الوثائق ويختتم المشهد الأول من الفصل الثالث بفاليرو وهو يقتاد من الباب الخارجى إلى اجتماع مع المتآمرين ويظهرون وهم مجتمعيين فى منزل فى المشهد التالى . ومثل هذه التنقلات السريعة حثت فارداك على أن يلاحظ بدون إضافة أن مسرحيات بايرون هى سينمائية من حيث التركيب . وفى احلال المشهد على الشاشة فإن الصورة الواحدة تمتزج بالتدريج مع صورة أخرى والآلات التى غيرت وحددت الفضاء المسرحى فى مسرح ريجنسى سمحت لبايرون بأن يحقق تأثير بصرى مشابه على خشبة المسرح .

وبشكل متزايد فى أيامه ، كانت الكانافاة المرسومه والملفوفة على بكرات وكذلك جهاز المسرح الذى كان يرتفع وينخفض من خلال قواطع فى الأرضية ، كل هذا ساعد فى تغيير المكان والزمان . ولكن التغيرات المكانية السريعه التى وضعها بايرون كان يمكن إنجازها بشكل أفضل وذلك من خلال استخدام ما يعرف بـ backshutters والتى يطلق عليها " مشاهد " وهو اختراع معروف منذ عصر النهضة . وجهاز المسرح هذا الموضوع فى داخل إطار يكون خلفية مرسومة .

علاوة على التغييرات المعتادة للمشاهد ، فقد قدم مارينو فاليروا استخدامان جديدان لعنصر الأبواب . من هنا نلحظ دوى شدة هذه اللحظة عندما رفع الجلاد سيفه فوق رأس فاليروا وهو يجثو على ركبتيه عندما علق بيرون الحدث المسرحى . إن تعتيم كاملا أثناء العرض يعد شيئاً مستبعداً ، حيث إن القاعة يجب أن تحتوى على شىء من الإضاءة أثناء العرض ، تماماً مثلما يجب أن تظل الستارة الرئيسية مرفوعة ولا تنزل إلا بنهاية العرض .

بالإضافة إلى أن الممثلين يجب ألا ينزلوا من على خشبة المسرح بشكل واضح . إن حركة الابواب تعطى ثقل مؤثر لأحداث العرض وتمهد الطريق لظهور الحجرات فى المشهد التالى .

إن وضع المحادثة بين اثنين من المتآمرين ووداع الدوق لزوجته يشهدان بالفهم الواعى لبايرون فيما يختص بأعمال المسرح الحقيقى . وكل من هذه المشاهد يتبعه مشهد أكثر إتقانا . ولكى يسمح بترتيب أعداد المسرح بشكل أكبر أثناء العرض الفعلى . فإن الطول المناسب كان يؤدى عادة قبل إغلاق مصاريع الأبواب . وفى هذه الأثناء فإن منطقة خشبة المسرح العلوية المختفية كانت تجهز بمشاهد خلفية أو ستائر وقطع تركيب أكبر حجما . والمشهد التالى والذى يؤدى على ذلك الجزء من المسرح الواقع أمام الستارة المسدلة يمكن أن يخفى العملية المفككة . ومحادثات المتآمرين من عامة الشعب وفاليرو ودوجاريسا تزودنا بالمشاهد المختفية والمهمة لكل من مقتضيات الحبكة ومقتضيات مكان وزمان خشبة المسرح .

إن مسرحية سار دانا بوليس تتطلب إعداداً مسرحيا معقدا بشكل كبير - محرقة جنائزية مفروضة . وفى هذه المسرحية فقط لاحظ بايرون وحدة المكان ، قاصرا الآداء على " قاعة فى قصر نينفيه الملكى " . فى خطاب إلى جون موريس حذر بايرون قائلا اهتموا بالوحدات - والتى هى هدفى الأساسى فى البحث . ونتيجة لذلك لم يستطع أن يكتب مشهداً واحدا ، يجهز فى مكان مختلف ويؤدى إلى مصاريع أبواب مقدمة خشبة المسرح ، والتى كانت تخفى ترتيب الركام المعد لإضرام النار (المحرقة) . ولكن هناك تقليد آخر قدم حالا . ولكى يتم تزيين خشبة المسرح فإن الممثلين غالبا كانوا يدورون على الأثاث أمام الجمهور مثل المنضدة فى فاليرو والمأدبة فى ساردانا بولس والمكتب والكرسى فى فوسارى . وفى هذه الموضة اليدوية أمرنا بايرون بالمحرقة . وطبقا للتوجيهات المكتوبة وكما يأمر الملك ، الجنود تدخل ....، وهكذا فإن بايرون قد نقل العمل المسرحى الروتينى إلى تأثير مسرحى حفظ الوحدة المكانية بينما زاد من درجة التوتر وأضاف إلى المشهد من الناحية البصرية .

وللمساعدة فى فهم " بساطة الحبكة " والذى كان هدفا له فى The Two Foscari فإن بايرون استغنى عن التركيبات المعقدة . ومع ذلك ، يتطلب الأداء مشهد

طبيعى لثلاثة أماكن . وكما فى مارينو فاليرو ، فإن الشقق المنزلقة فى خطوط متعرجة كان يمكن أن تخرج مثل هذه التركيبات على خشبة المسرح بالسرعة التى ظهرت بها فى الصفحة . وفى السطر الأخير من الفصل الثانى ، فإن الدوق فوسكارى وفى حديث له مع زوجة ابنه فى إحدى قاعات القصر يصمم على زيارة ابنه السجين ، وفى المشهد التالى فإن الشاب يقدم وهو فى زنزانته . وفى نهاية الفصل الرابع فإن القائد المفوض ينوى زيارة فوسكارى . وتغير فى مصاريع الأبواب ينقل فى الحال الجمهور من القاعة إلى شقة الدوق حيث ينتظر المجموعة .

إن الأبعاد الحقيقية لخشبة المسرح المألوفة عند بايرون سمحت بمشاهد عرض مسرحى ضخم يحضره أعداد كبيرة من الناس وغالبا كان الممثلون يواجهون قاعة استماع دائرية تقريبا بقطر ٧٥ قدم مع جدار خلفى من الصناديق على مسافة ٥٣ وتسعة بوصات من حافة ذلك الجزء الواقع من خشبة المسرح أمام الستاره المسدلة وكان السقف ٤٨ قدم فوق الأرضية . ونعل الفرس فى Covent Garden- بأربع طبقات وشرفة مسرح عالية - كان له قطر يبلغ ٥١ قدم و ٦ بوصات ، نفس بعد قاعة الاستماع عن مقدمة خشبة المسرح الأمامية . وكان كل مسرح يتسع لحوالى ٣٠٠٠ متفرج تقريبا . وكان ما يمكن أن يخترق هذا المكان هو فقط الاعلان الخطابى الذى يصاحبه إشارات ومشاهد مؤثرة ولقد واجه بايرون بنجاح التحديات البصرية والصوتية فى المسرح وذلك بجعل محادثة أبطال روايته تناسب هؤلاء الممثلين الذين كانوا يسيطرون على المكان . وفى مقدمة مارينو فاليرو قال إنه لم يكن باستطاعته رؤية أى شيىء أفضل ، كممثلين غير جون كمبل وأدموند كين فى سلوكياتهم المختلفة ! ولأن هذه الاعمال التاريخية لم يقصد منها أن تمثل على خشبة المسرح ، فقد صنع الخطب الكلامية التى صهرت العناصر الرئيسية من أساليب الأداء المتناقضة لكتاب التراجيديا المعاصرين الذين كان على دراية جيدة بعملهم . وقد دمج تكتيك كمبل بمثل التعامل مع الوقفات المتكررة ، الذى أدى إلى عرض أقل تلقائية ومدروس بشكل أكثر . وقد شرح والترسكوت بأن الاتجاه الفنى ، قد أجبر كمبل أن يوفر جهوده ويحتفظ بها لانفجار العواطف التى أعطاها تأثير رفيع . وبينما زرع كمبل دراسة الكلمة والآداء لقيادة خشبة المسرح ، اعتمد كين على إتخاذ وضع خاص وإشارات متقطعة ، وما أطلق عليه كيتس صوت " الاستمتاع غير

الموصوف " . وتزدخر مسرحيات بايرون بفرص التمثيل المسرحى المصمم لملأ البعد المكانى . وتتضح بشكل كبير فى الحبكات خطب على موضوعات مثل الحرية والثورة والوطنية والموت . ويجب أن يكون هناك أداءً فى الموقف الجامد حينما تتخذ الشخصية البيروتية وضعا خاصا لتعلن رأيا أو تستجيب إلى موقف سواء كان هذا طلبا من فاليرو بأن يكون عضوا فى المؤامرة ، خطابه " إلى الزمان والإخاء " والذى يصل ذروته بلعنة فينسيا أو تحديه للجلاد و دفاع ساردانا بولس عن معارضة الحرب والعنف ، أو روايته المكتوبة عن الكابوس .

وفى مسرحية التراجيدية الثانية The Two Foscariفإن بايرون مرة أخرى يصبغ خشبة المسرح باللون الأجنبى فى شخصية السيناتور والقصر . وبالرغم من بساطة التصميم إلا أن أبهة عصر النهضة والتى ميزت مارينو فاليرو كانت غائبة .

وفى هذا القرن فإن سكوير بانكروفت ووليام أرتشر من محترفى المسرح أعلنا أن Sardanapalusكانت مناسبة بشكل أكبر للعرض الجماهيرى من أى من مسرحيات بايرون التراجيدية . وتأتى هذه الملائمة جزئيا من التأثيرات العديدة التى أدخلها بايرون والتى اضافت تنوعا للمكان الداخلى . وقد استطاع المسرح أن يخرج حريقا هائلا مع مشهد وأدوات كيمائية خاصة ولكن بايرون زعم احتقاره للذوق اليومى من أجل Coup de Theatreالمسرف وهكذا فقد أنزل الستارة فى اللحظات الأولى للهواوكست والانتاج التالى للدرما فى القرن التاسع عشر كان بوسع من الحريق لكى يعطى معنى أدبيا لرؤية Sardanapanlsعن القصر المتوهج وجدرانه الضخمة . وهذه الإضافات تشهد على الامكانيات المسرحية لنص بايرون الأصلى مع اهتمامها بمتطلبات فراغات خشبة المسرح الكبيرة .

ولقد أثر أيضا حجم قاعة الاستماع فى مسرحيات بايرون التاريخية « مسرح درورى لين » Drury Lane واجه الممثلون قاعة استماع دائرية تقريبا بقطر حوالى ٧٥ قدما وبجدار خلفى من الصناديق على مسافة ٥٣ قدم وتسع بوصات من حافة خشبة المسرح . وكان السقف ٤٨ قدما فوق أرضية القاعة وكان المسرح يتسع لحوالى ٣٠٠٠ شخص تقريبا .

نجح بيرون فى مواجهة التحديات التى تفرضها متطلبات الصوت والصورة على خشبة المسرح ، وذلك عن طريق ملائمة الحوار الخاص بأبطاله على الممثلين الذين تمكنوا من الفضاء المحيط . وقد صرح فى مقدمة مارينو فاليرو Marino Falieroبأنه لا يستطيع أن يتصور من هو أفضل من الممثلين جون فيليب كيمبل Kembleوادموند كين Kean، بأطوارهما المتناقضة . وحيث إن هذه الاعمال التاريخية لم تكن مكتوبة كى تعرض على خشبة المسرح ، فقد استخدم الكلمات التى مثلت عناصراً أساسية من أساليب التمثيل المتناقضة للتراجيديين الاساسيين المعاصرين الذين كان على علم بأعمالهم . وقد مزج أسلوب كيمبل بين نبل المظهر ، مع الوقفات المتكررة مما أسفر عن اداء مدروس إن كان أقل تلقائية وفى حين أن كيمبل كان حريصاً فى كلماته وحركاته حتى يتمكن من خشبة المسرح ، فقد اعتمد كين على وقفات الجروتسك ، والاشارات المتشنجة ، وما أطلق عليه جون كيتس بـ« Gusto» « الحيويه البالغة » يصعب شرحة . وتبرز فى الحبكات موضوعات الحرية والثورة والوطنية والموت . ولابد للحدث أن يتوقف عندما تقوم احدى الشخصيات البيرونية بالاعلان عن رأيها ، أو الاستجابة لوضع من الاوضاع ، سواء كان ذلك طلب فاليرو الاشتراك فى المؤامرة ، أو سعيه أن يظل حازماً ورابط الجأش ، أو خطابه للزمان والخلود الذى وصل إلى ذروة اللعنة عن فينسيا ، أو سرده لكابوس ، أو السجود المفاجىء لجسد ولده .

وبينما لم يشجع أى انتاج لمارينو فاليرو ربط بايرون بين هؤلاء الممثلين ودور العنوان: " ان المسرحية ليست للتمثيل - فى استطاعة كمبل أو كين قرائتها - لكن أين هما ؟ ، وكان بايرون يأمل أن يكون مدير Drury Laneعنده قبول على انتظار عودة Keanمن أمريكا قبل المحاولة - بالرغم من أن المسرحية حينئذ أدعت أنه سيكون ضد المحاولة وبخصوص حياته فى إيطاليا ، لم يكن بايرون قادراً على منع فاليرو من الافتتاح فى Drury Laneفى ابريل ١٨٢١ ، مع كوبر الذى أخذ دور الدوق . وقد لاحظت التايمز فى مراجعتها أن الشخصية هى شخصية كين . ولو كان لعبها ، لما كان دوق فينسيا يستقبل بهذا البرود ! لكن قد أعطى الحياة والروح والنشاط لكل مشهد ! ولقد علق بايرون مشيرا إلى توماس ميد وين الذى جعل كمبل يظهر العمل ، " مصيره كان سيختلف تماما " . ولم تؤثر أستقالة الممثل منذ ١٨١٧

على رأية . وقد صور بايرون فى ساردانابولس وفرانسيس فوسكارى أبطال الرواية كما شخصهم كين ، وبشكل ملحوظ ، ريتشارد الثانى وريتشارد الثالث . وقد قدم فى ساردانا بولس شيئا من التهكم الذى جعل منه كين علامة بارزة فى تصويره لريتشارد الثالث . وفى ملاحظة معبرة ، وصف بايرون الملك الأشورى بأنه تقريبا شخصية كوميدية .... ملاحظة تشير إلى أداء كين بقدر ماتشير إلى رؤية بايرون للحاكم . والنتيجة التى لا نعرفها هى أنه بالرغم من بلاغته الدفاعية فإن بايرون خصص محادثته كلية لكى تنطق وتسمع فى مسرح حقيقى .

ورسائل بايرون المعبرة عن المسرحيات الشعرية التاريخية كانت تتطلب أن تتوافق مع المسارح الحقيقية فى ذلك الوقت . وهذه الأعمال ليست شيئا أقل من كونها أبواق دعاية للثورة فى الدراما والسياسة . وكشاهد للمسرح ، ومدير لـ Drury Lane وقارىء للنص ، كان بايرون واعيا بالمسرح الصاخب وقلق عليه وكذلك الأمر مع الميلودراما الهجائية وكتاب تراجيديا الأطفال والحيونات الممثلة والتى كانت تسيطر على خشبة المسرح الانجليزى وتقلل من لمعانة . وفى الخطاب ، الشعرى ، كتب من أجل افتتاح Drury Lane الجديد فى ١٨١٢ ولكى يتم التغلب على التجاوزات الجارية وبالتالى اصلاح الدراما شكل بايرون مسرحياته التاريخية على تقاليد المسرح النيوكلاسيكى . وقد تبنى شدة الاسلوب بالنسبة للغة ، بساطة الحبكة ، هدا من العرض المسرحى وعندما كان فى الامكان لاحظ الوحدات . وكبطل للحرية ، حزن بايرون لرؤية بلده المحبوبة ايطاليا تئن تحت الاحتلال النمساوى واليونان التى ولدت فيه الديمقراطية تضطهر من قبل الاتراك . وفى الدراما التاريخية حشد الايطاليين وكل الشعوب الخاضعة أن تمارس حفظ التراث وأن تتوحد أمام العدو الواحد وأن تتخلص من صلتها بالطاغية . وقد يؤكد لناشره الحريص والمتحفظ جون مورى أنه بالرغم من الظاهر، فإن مارينو فاليرو " لم تكن مسرحية سياسية ، ولكن مع صديق دوجلاس كينيرد الاكثر تحررا ، اعترف بايرون بصراحة أن العمل كان مليئا بالتمسك بالنظام الجمهورى ، إن مسرحية ساردانابولس ومسرحية The Two Foscari يقدمان تفسيرا مشابها .

لقد خصص بايرون بشكل واضح مسرحياته للدعوة للنضال السياسى الدولى من أجل الحرية وكانت اكثر الوسائل فعالية بالنسبة له لنشر افكاره المتضمنة فى هذه

المسرحيات هى العرض حيث كان يمكن رؤية الهدف من حبكة مسرحياته . وقد تأخذ تعليقاته عن محاسنها الدرامية كأمثلة للموقف الدفاعى الذى اعتنق دائما لكى يدرك مقدما النقد المتوقع للعمل الجديد. ومع أنه حتى شجب انتاجها ، لكنه حاول أن يجعل هذه الأعمال جذابة بالنسبة لمديرى المسارح ، والممثلين ، والجماهير ، وهكذا فإن هذه الاعمال بسبب الراديكالية المتضمنة فيها لم تحتوى على أى ابتكارات مسرحية وبدلا من ذلك تعتمد على وسائل مسرحية تقليدية ، واساليب تمثيل جارية ، وتذوق شعبى للمشهد .

ومن خلال تناسب مسرحياته التراجيدية التاريخية مع القدرات والحدود الميكانيكية والبصرية والشفهية للفضاء المسرحى المعاصر كذب بايرون ادعاءه فى مقدمة مارلينو فاليرو بأنه لم يستطع كتابة مسرحية " جديرة بخشبة المسرح " .

١١- خشبة المسرح : الثابتة ، الطافية ، المرنة

ستانلي فينسنت لونجمان

خشبة المسرح مكان " ضيق " بالضرورة ، علاوة على ذلك فإن حدود ذلك المكان دائماً ما تكون ثابتة أى أن حدود مساحة خشبة المسرح ثابتة . وفكرة المساحة المحدودة التى تستطيع أن تستحوذ على الإهتمام وتثير الإنتباه تعد من أساسيات الخبرة المسرحية ، حيث إنها واحدة من تلك الأشياء التى تميز خشبة المسرح من شاشة السينما ، فشاشة السينما وبلاشك مكان ضيق له مساحة محدودة . وهى أيضا تركز الإنتباه ولكنها تفعل ذلك مع فارق أساسى بينهما وبين خشبة المسرح : فحدودها متنوعة وتتغير مع حركة الكاميرا . فالدخول إلى أو الخروج من على خشبة المسرح يعنى عبور حاجز بطريقة إرادية . أما الظهور على شاشة السينما أو الإختفاء منها يعتمد بالدرجة الأولى على عدسة الكاميرا ، فعندما يتم تسليطها على الممثل ، يظهر لنا على الشاشة فالتجربة السينمائية تنطوى على فكرة مؤداها أن العالم الخيالى دائما هناك ينتظر الكاميرا ورغبتها أما التجربة المسرحية فتنطوى على أن العالم الخيالى دائماً هنا يُغلفُ خشبة المسرح . إلا أن هذا لا يمنع وجود العالم الخيالى خارج حدود خشبة المسرح ولكنه - أى العالم الخيالى - يعطى قوة وتركيز إلى ما يقدم على خشبة المسرح ، كما أنه يعطى قيمة درامية إلى أى نشاط يتم عمله " بعيدا " عن خشبة المسرح ويظل دائماً " هناك " غير مرئى .

إن خشبة المسرح ليست فقط مكاناً ضيقاً محدوداً ، ولكنها ترمز ضمناً إلى العالم الخارجى ، وإستناداً إلى الإحساس بالبهجة والإحتفال الذى يتمخض عن العمل الإجتماعى للمسرح فلحظة واحدة على خشبة المسرح لا يمكن بأى حال من الأحوال مقارنتها بلحظة مشابهة - من حيث الأهمية - فى حياتنا اليومية . فالسعّال على خشبة المسرح شىء أكثر من كونه مجرد سعّال ، والعبور يمثل شىء أكثر من كونه مجرد التحرك من هنا إلى هناك ، فخشبة المسرح متوقع لها أن ترمز إلى شىء أكثر منها . فهى وطبقاً للتعريف تمثل العالم الكبير والذى نشغله نحن فى قاعة المسرح .

وهاتان الحقيقتان ، حدود خشبة المسرح والإصرار على أن ترمز خشبة المسرح إلى شىء أكثر منها ، تفرضان تحديا " كبيرا "على الكاتب المسرحى الذى يُواجَه بمساحة

محدودة من حيث الزمان والمكان ، وهنا يلزم عليه أن يقدمها ويصورها بعناية فائقة . حيث أن هذا المكان محدود وبسيط وفى نفس الوقت فهو عالم خيالى واسع .

وهذا المقال يستكشف الطرق المتعددة لتقديم خشبة المسرح ، وكما يذكر عنوان المقال فهذا الإستكشاف يقسّم خشبة المسرح إلى ثلاثة أنواع طبقاً لاستخدامهم الدراماتيكى . النوع الأول هو " خشبة المسرح الثابتة " والذى يقبل فيه الكاتب المسرحى حدود خشبة المسرح كما هى بالإضافة إلى دمج تلك الحدود داخل النسيج الخيالى للمسرحية ، مثلما كان يحدث فى بدايات الواقعية و الدراما الكلاسيكية الجديدة . وتقع أحداث المسرحية فى إطار مغلق يظل هكذا طوال المسرحية ، وترمز حدود المسرح فى هذا النوع إلى حدود العالم الخيالى كما أنها لا تتغير منذ بداية المسرحية وحتى نهايتها . وعلى الجانب الآخر نجد الكاتب المسرحى الذى يحاول أن يتشابك ويتفاعل مع حدود خشبة المسرح بقوة حيث يغير العالم الواقعى للمسرحية خارج وداخل المسرح وبذلك فهو يترك حدود خشبة المسرح لترمز إلى حدود العالم كله ، عكس لما قال شكسبير " كل العالم عبارة عن خشبة للمسرح " . وهذا الأسلوب كان موجوداً فى الدراما الإليزابيثية والمسرح الملحمى حيث تتغير خشبة المسرح باستمرار ويطلق على هذا النوع " النوع المرن " . مازال لدينا بديل آخر ألا وهو إستخدام خشبة المسرح كأنها تحتوى على مكان عام بداخله العديد من الأماكن وبذلك ينتج نوعاً من الشعور بأن خشبة المسرح كالجزيرة . وهذا ما يعرف " بالخشبة العائمة " .

تلك الأنواع الثلاثة - الثابتة ، المرنة ، العائمة - تساعد على وصف البدائل الأساسية فى تعريف وتقديم مساحة خشبة المسرح . والأنواع الثلاثة ليست بالطبع الطرق الوحيدة لعمل ذلك . ومن الطرق الأخرى التى يمكن استخدامها ، أن تعتبر إستخدام خشبة المسرح كأداة "تمثيلية " أو " رمزية " طبقاً لدرجة الوعى بالعالم الخيالى للمسرحية وخطة تقديمها على خشبة المسرح . وبمعنى آخر كلما كانت خشبة المسرح أكثر قرباً من العالم الخيالى كلما كانت المسرحية أكثر " تصويرية " أو تمثيلية " ، وكلما كانت المسرحية ترى خشبة المسرح على أنها مجرد خشبة مسرح كلما كانت المسرحية "رمزية " . وهذا يتطلب بالطبع نوعاً من التسلسل ، حيث يتم فيه الإختيار بين إستخدام خشبة المسرح فى هذا الإتجاه أو ذلك . وهذا التناقض بين الإتجاهين ما هو إلا

نوع من التمييز بين الوجود المزدوج للدراما على خشبة المسرح وبين العالم الخيالى فى نفس الوقت . وإستناداً إلى ذلك لا يمكن أن يوجد شيئاً " رمزيا " تماماً أو تصويرياً تماماً فالمسرحيات بصفة عامة تتجه إلى هذا الاتجاه أو ذاك .

ومع ذلك فالتناقض بين التصويرية والرمزية يبدو وكأنه غير وثيق الصلة بالأساليب التى تستخدم منها خشبة المسرح . فهذا التمييز كان على درجة من الأهمية فى بدايات الواقعية وبعض الإتجاهات التى قامت كرد فعل لها ، ولكن فى أيامنا هذه لا يوجد من يهتم بمثل هذه القضية . " فالتصويرية " كانت تمثل الواقعية والطبيعية ، أما "الرمزية" فكانت تمثل كل الأشكال التى ظهرت كرد فعل للواقعية . ولقد كان المسرح من خلال تاريخ الدراما كله يميل إلى " الرمزية " حتى أيام هنريك إبسن Henrik Ibsen ولكن الآن وفى الربع الأخير من هذا القرن أصبحت قضية قرب أو بُعد المسرح عن الحقيقة الموضوعية أمراً لا يمثل أية أهمية على الأطلاق .

ومما يُعدّ من القضايا الهامة تلك القضية التى تتعلق بنوع الوعى الذى يمكن تطبيقه على خشبة المسرح ، حيث أن خشبة المسرح لا تتضمن فقط المساحة البعيدة عن أنظار الجمهور ولكنها تتضمن أيضاً تلك المساحة المخصصة للجماهير المُشاهدة للعرض وبذلك فهى تمس الشعور الجماعى لهم ، وتأسيساً على ذلك يمكن القول أن بعض استخدامات خشبة المسرح تتميز بأنها واعية ذاتياً ، أما بعضها الآخر فيتميز بأنه واع فقط . ووجود خشبة المسرح كخشبة مسرح فقط من المفترض أنه يعطى قيمة فنية وجمالية ، ونحن بإستمرار نتذكر وجودها ، وخشبة المسرح كخشبة فقط لها أهمية كبيرة بالنسبة للمسرحية ولكن بعض إستخداماتها تكون واعية فقط وليست واعية ذاتياً .... وبناء على ذلك ربما يذكرّ الفرد الجماهير بوجود خشبة المسرح بينما يتم فى نفس الوقت إبداع الأوهام المسرحية . وربما أيضاً يقدم الفرد شكل خشبة المسرح طبقاً للعالم الخيالى الذى يريده ، ولكن ذلك لا ينكر وجود خشبة المسرح بل ربما يصوّر العالم فى شكل غير واقعى بالمرة . فمسرحية صمويل بيكيت" نهاية اللعبة " "End geme

ليست تصويرية ولا هى واقعية إلا أن إستغلال المخرج لخشبة المسرح استخداما "واعيا " وليس استخداما" واعيا " بذاته . ومسرحية ثورنثون وايلدر" مدنيتنا Our Town"

(لنأخذ مثالاً مختلفاً وقديماً إلى حد ما) مسرحية واقعية ولكن إستخدام خشبة المسرح فيها يُعدُّ إستخداماً واعياً بذاته .

وتقسيم خشبة المسرح إلى خشبة ثابتة ، ومرنة ، وعائمة ، يأخذ ذلك بعين الاعتبار ومع ذلك فقضية الإستخدام الواعى أو الواعى بالذات لخشبة المسرح ليست هى العامل الوحيد ، وإستخدام ذلك النوع أو هذا من الأنواع الثلاثة يعتمد ليس فقط على الوعى ولكنه يعتمد أيضاً على كيفية تجسيد ودمج مفاهيم المسرحية مع ظروف خشبة المسرح إن التمييز بين تلك الأنواع الثلاثة لخشبة المسرح ينحو فى إتجاه مختلف . فخشبة المسرح الثابتة ربما تستخدم استخداما واعياً أو واعياً بذاته فنجد على سبيل المثال مسرحية Jason Miller موسم البطولة Championship Season تستخدم خشبة ثابتة ، وواعية ، بينما نجد مسرحية برانديللو " ست شخصيات تبحث عن مؤلف " تستخدم خشبة ثابتة ، وواعية بذاتها . وخشبة المسرح الطافية أيضاً يمكن أن تكون واعية (كما فى حالة The erucible) أو تكون واعية ذاتيا (كما فى « مسرحية " الأم شجاعة " أو " الزيارة " ، وينطبق هذا أيضاً على الخشبة المرنة فالملك لير تستخدم خشبة المسرح إستخداماً واعياً بينما " امرأة سيتزون الطيبة
"The Good Women of Setzuon" تستخدمها إستخداماً واعياً ذاتياً .

وربما يكون مفهوم الأداء المركز فى مقابل الآداء الشامل من المفاهيم القريبة إلى حد ما من الأنواع الثلاثة التى سبق ذكرها . وهنا أيضا تبرز أهمية وجود شيء ما يصل بين الإتجاهين . وتتمثل نقطة الخلاف فى الدرجة التى ستتقيد بها الأداء الدرامى تجاه اللحظات الحاسمة والعصيبة فى المسرحية ، فإذا كان الأداء مركزاً فإن المسرحية ستقدم اللحظات الهامة و الأساسية للقضية الدرامية التى يتم تناولها فقط ، وحينئذ ستقدم المسرحية مساحة محدودة جداً . ووحدة الزمان والمكان من الأمور الطبيعية فى مثل ذلك النوع من المسرحيات . فالتراجيديا اليونانية والدراما الكلاسيكية الجديدة وبدايات الواقعية تميل كلها إلى الأداء المركز . ويميلون أيضاً إلى الخشبة الثابتة . أما الاتجاه الشامل فإنه يضع أمام الجماهير كل الأحداث الممكنة بطريقة أو بأخرى حتى وإن كان ذلك خاص بالحبكة الثانوية للمسرحية . وتعد هذه المسرحيات من النوع الثرى بأحداثه والمتنوع بأدائه حيث أنه ربما تحدث الأحداث التى تحتوى عليه المسرحية فى خلال شهور

وربما سنوات وفى أماكن ومواقع متعددة ومنفصلة . ويتمثل هذا الإتجاه فى الدراما الإليزابيثية ، و الدراما الرومانسية ، والمسرح الملحمى ، وتميل تلك المسرحيات إلى إستخدام الخشبة المرنة .

وهذا التناقض بين الأداء الشامل / المركز يؤدى إلى ظهور إختلافات و فروق تقوم على : إما الاقتصاد والتركيز فى فن التأليف المسرحى أو ثراؤه وتنوعه ، وهذه الإختلافات فى الواقع جديرة بالإهتمام . هذا وتوجد مشكلتان فى هذا الإتجاه عندما يتم تطبيقة على خشبة المسرح . المشكلة الأولى هى أنه لا يطبق على خشبة المسرح كمكان حيث تتفتقر المساحة المكانية للمسرح والبعد المكانى له إلى المفردات التى تساعد على وصف الأغراض المتعددة التى وضع من أجلها . أما المشكلة الثانية فتكمن فى أنه لا توجد نماذج خالصة سواء للمسرحيات الشاملة أو للمسرحيات المركزة. بمعنى أنه كل المسرحيات تقع فى مكان ما بين الإتجاهين ولكنهم يكونون أقرب إلى هذا الإتجاه أو ذاك . والمسرحيات التى تكون أقرب إلى الأداء المركز دائماً ما تستخدم بعض الأساليب الشاملة حيث أنه من الأهمية أن تتحرر الأحداث التى تقع على خشبة المسرح من قيود الزمان والمكان ، وبالمثل فإن الدراما الشاملة تستلزم بعض التركيـــــز و إلا فأنها سوف تطير منعزلة كالربيع الحر . وبذلك نستطيع أن نقول أنه لا توجد مسرحيات تصويرية تماماً أو رمزية تماماً ولكن من المؤكد أنه يوجد خشبة مسرح ثابتة ومرنة وعائمة . بلا شك فهم موجودون .

وربما يساعدنا النظر فى إستخدام خشبة المسرح طبقاً للثلاثة أنواع السابقة على أن نصف بدقة أكثر كيف تستخدم المسرحيات أداتها . إن الوسائل الكثيرة والمتنوعة التى يستطيع من خلالها الكاتب المسرحى أن يحدد ويميز مساحة خشبة المسرح تستلزم مرونة فى التحليل . وبالطبع فإن تحديد ثلاثة أنواع فقط لتلك العملية يبدو وكأنه بعيداً تماماً من هذه المرونة . ولكن قبول ثلاثة أنواع أساسية لا يمنع على الإطلاق من التعرف على الطرق المتعددة التى ربما تُستخدم فيها تلك الأنواع . فى الواقع يوجد وسائل لا حصر لها يمكن من خلالها للمسرحية أن تتخذ خشبة مسرح ثابتة . ولكى يختارها كخشبة ثابتة يعنى التعرف على أن الكاتب المسرحى يواجة القضايا الموروثة لذلك النوع من خشبة المسرح . علاوة على ذلك يوجد العديد من الوسائل التى تستخدم منها خشبة

المسرح شخصية مزدوجة أى تستخدم أسلوبى خشبة المسرح الثابتة والعائمة أو خليط بين الثلاثة أنواع وذلك عن طريق جعل مساحة خشبة المسرح تحتوى على الثلاثة أنواع بإعطاء كل مساحة من المسرح نوعاً مختلفاً .

وهده القراءات الاستعارية تتدخل فى تعرفنا على استخدام إبسن للتقاليد الدرامية الاساسية التى اناقشها . فمثلا الرؤية المنطوقة للشخصية عن الموقع تشكل صورة مركبة عن الفراغ التى لا تتحلل إلى نظرة موحدة مفردة . ويرى جيرد الكنيسة الجليدية كملاذ ، بينما يرها براند كتركيب غير مستقر قد يقع عند أخف صوت . ومع ذلك فهو أيضا يربطها بنوع من الالتزام الأخلاقى المطلق نحو مثالية يرغب فيها باستمرار .

وفى حياتة فهو يرفض كل ما يربطه بعلاقة الآخرين . وينكر ابنه برفضه أن يأخذ الطفل المريض إلى جو اكثر دفئا ، ويموت الولد . ويرفض أن يبارك أمه لأنها لم ترد أن تتخلى عن ثروتها . وأخيرا فهو ينكر آنز التى رغيتها الجنسية تقدم اكبر الاغراءات .

وهو يستخدم المال المتروك له من أمه لبناء كنيسة فى القرية جديدة . وحتى عندما لايكفيه هذا الفعل يتراجع إلى الكنيسة الجليدية محاولا أن يقود الفلاحين إلى هذا الملجأ الذى يثمنه بأكثر من الكنيسة الجديدة فى القرية . وهناك يقابل شبح آنز ومـــرة فى البداية نقول إن الخشبة الثابتة تحول حدود خشبة المسرح إلى حقائق واقعية وأحياناً ما تستمد قيماً درامية من الانعزال الناشىء حينئذ . وبالطبع فإن طبيعة تلك القيم الدرامية وكيفية إبداعها لا تكون واحدة فى كل المسرحيات بل تختلف من مسرحية إلى أخرى . وتساعد الحدود الطبيعية لخشبة المسرح ليس فقط فى إيضاح العالم المباشر لخيال المسرحية ولكنها أيضاً تتضمن توسيع هذا العالم إلى ما هو فى غير متناول نظرتنا ، عالماً بعيداً . فإذا كنا داخل حجرة فإن ما يوجد فى الحجرة التالية أو فى الخارج أو فى مدينة قريبة ربما يشتمل على أهمية درامية . إذا كنا أمام القصر فى مدينة طيبة ، ماذا يحدث فى كورنثCorinth وماذا يحدث الشئون كاثيرون Ki-thaeron. علاوة على ذلك فإن الطرق المتعددة التى تستخدم من أجل ربط المشاهد بعالم ما يجرى على خشبة المسرح تجعل هناك فارقاً . فحائطاً رابعاً يختلف تماماً عن الأوركسترا الذى يرقص ويغنى فيه الكورس فى المسرح اليونانى . ولاتزال مسرحية

إبسن " بيت الدمية " Adoll's Hose" تستخدم خشبة ثابتة مثلما الحال فى مسرحية سوفوكليس " الملك أوديب " Oedipus Rex" .

ولتوضيح ذلك النوع سنقدم ثلاثة نماذج مختلفة لخشبة المسرح الثابتة وهى

١- مسرحية هارولد بنتر" الحجرة " The Room" ،

٢- ومسرحية أنتون تشيكوف" عن ضرر التدخين "

On The Harmfulness of Tobacco" ،

٣- ومسرحية لويجى بيرانديلو " ست شخصيات تبحث عن مؤلف "

أو"Sixcharacters insearchof an Author

وكل منها يستخدم حدود خشبة المسرح بأسلوب فريد .

وبينما نرى مسرحية " الحجرة " هى أحدث المسرحيات التى ذكرناها إلا أنها أيضاً ربما تكون أكثرهم تقليدية من حيث الأسلوب الذى توضح وتصور فيه مساحة خشبة المسرح . ومع ذلك فالمسرحية تستخدم بعض الأساليب الجديدة والغريبة وتطبقها على هذه الحدود ، مثل هذه الأساليب تتميز بروحها المميزة النابعة من فم بنتر Pinterولقد تحدث بنتر بنفسه ذات مرة عن الشعور المضطرب الذى يشعر به الفرد عندما يسير داخل حجرة ويجد نفسه بين أشخاص ينشغلون فى نشاط لا طبيعة له ولا هدف ، ومعظم مسرحيات بنتر تحمل هذا الإحساس ، فالمتفرج نفسه يشعر بذلك الشعور عندما يواجه أى من " حجراته " وبالنسبة للشخصيات فإن ذلك الإحساس مغلوباً إلى حد ما- وخاصة فى مسرحياته الأولى - ذلك لأن الشخصيات داخل الغرفة يشعرون بالراحة والهدؤ بدلاً من " التواجد هناك بالخارج " حيث الأنشطة التى لا هدف لها ولا معنى " . وهذه هى الحالة بالضبط فى مسرحية " الحجرة " ومسرحية " الخادم الأخرس " The Dumb Waiter" ومسرحية " حفل عيد الميلاد " The Birthday Party

هذا المكان (الغرفة) دافىء ومريح "إنه مريح تماماً "بالنسبة لى" كما تقول روز Roseأما بالخارج إنه " الموت " حيث البرودة والرياح والطرق المغطاة بالجليد . وبعد ذلك يتحرك أحد الأشخاص لأسفل فى الدور الأرضى : إنه شخص زنجى له غرض

بالتـأكيـد من وجوده فى ذلك المنزل . وبعد ذلك يكتـشف أن المكان رطب وأن أى فرد يرفض البقاء فيه ويفضل مكاناً آخر إذا كان ذلك ممكناً ، وهناك العديد من الحجرات ، والشقق . ومع ذلك فإن السيد كيد العجوز نسى العدد الخاص بالحجرات وحتى أنه نسى أيضاً عدد الطوابق التى يحتوى عليها المبنى ، وهو الشخص الذى يجب عليه أن يعلم ذلك . ولقد كان ريلى Riley- الزنجى - يسأل عن روز Roseوأخبر السيد كيد بأن يخبره بمجرد أن يرحل زوجها بيرت Bert. وفى غضون ذلك السيد ساندرز Sandsوحرمة يتفحصان الغرفة عن طريق التجوال فيها على الرغم من أن المكان لا يمكن أن يُترك . أما العالم الخارجى فهو يحمل دائماً معانى التهديد والخوف والقلق . ولذلك يمكن القول إن الحدود الطبيعية لخشبة المسرح لم تصبح فقط الحدود الواقعية للغرفة ولكنها أصبحت أيضاً مصدراً ملموساً لراحة ساكنيها .

أما مسرحية أنتون تشيكوف " عن ضرر التدخين " فهى عن شخصية مرعوبة . وبدلاً من جنون العظمة نجد أن كراهية الذات هى التى تدفع بالمسرحية إلى الأمام . والشخصية الوحيدة فى المسرحية نايوخين Nyukhinلا يستكين فى حجرة بالمقابلة مع العالم الخارجى - مثل مسرحية بنتر - ولكنه واقع فى شراك نفسه ولقد أتى إلى خشبة المسرح ليعطى المحاضرة المرتقبة عن ضرر التدخين ، بل لكى يهرب من نفسه . ووحده على خشبة المسرح صنع نايوخين من نفسه عرضاً مسرحياً ضخماً . حيث امتدت الحدود الطبيعية لخشبة المسرح لتشمل المسرح كله ومن ضمنه الجماهير . وتتطور المسرحية من خلال المواجهة بين نايوخين وبيننا ، حيث نلعب دوراً فى المسرحية كمشاهدين اجتمعوا ليسمعوا محاضرة نايوخين عن ضرر التدخين . ولذلك فنحن نفترض الهوية المزدوجة للمشاهدين كمشاركين ومستمعين للمحاضرة ويشعر" نايوخين" بالراحة من مجرد وجوده على خشبة المسرح ، حتى إذا كان محطماً نفسياً لأن ذلك يعنى بالنسبة له أنه - على الأقل لفترة من الوقت - بعيداً عن زوجته وعن حياته البائسة التى يعيشها فى ١٣ حارة الكلب لذلك فإن خشبة المسرح تعد بالنسبة له منصة لإلقاء المحاضرات التى يأمل من خلالها أن يستلهم الرفقة والشفقة عند المشاهدين . ولكن المحاضرة التى سيلقيها عن ضرر التدخين لا تحدث أبداً ، وبدلاً من المحاضرة يتم حثنا على التعاطف الشديد مع نايوخين الذى يرسم لنا صورة عن مأساته التى تكمن

فى سيطرة زوجته عليه ، كل ذلك من المفترض أنه سيجعلنا نشعر بعدم الراحة والتوتر، ولكن البعد الفنى الجمالى والدور الذى نقوم به كمشاهدين وكمشاركين يجعلنا نستمتع بالمشهد بدرجة كبيرة ، وكمستمعين فقط فنحن نرفضه ونرفض الرغبة فى التعاطف معه وذلك بعدم فعل أى شىء . وقد نأى " نايوخين " بنفسه إلى جانب التل وتحت ضوْ القمر كرد فعل مباشر ليأسه من اللامبالاة التى أظهرناها ، ولقد أصبح مثل خيال المآتة فى سلام مع نفسه ومع العالم من حوله . وفى قمة التوتر لهذا المشهد الذى يجسد كراهية الذات بكل معانيها ، نرى " نايوخين " وهو يخلع سترته الطويلة بعنف ، تلك السترة التى إرتداها منذ ثلاثة وثلاثين عاماً منذ يوم زفافه وحتى اليوم الذى أرسلته فيه زوجته لإلقاء المحاضرات من أجل خير الآخرين . وقد ألقى السترة على الأرض وقام بالضغط عليها بأرجله ، ولقد قسَّم نفسه فعلياً إلى جزئين وذلك من أجل أن يعذب جزءاً الجزء الآخر . وفجاءة يدرك أن زوجته تنتظره فى إحدى جوانب المسرح فُيسرع فى إرتداء معطفه مرة أخرى ويتحدث قليلاً عن أخطار التدخين ثم يخرج من المسرح بخنوع عائداً إلى ١٣ حارة الكلب وإلى حياته البائسة مرة أخرى .

والمساحة فى هذه الحالة ثابتة ولكنها تأخذ شكلاً خادعاً . إن خشبة المسرح - والمنصة التى يلقى من عليها نايوخين محاضراته - موجودة أمام قاعة إستماع المشاهدين الذين يستمعون إلى المحاضرة ، وهذان العالمان يكونان المساحة الثابتة بشكلها المزدوج : ممثل / متحدث ، خشبة مسرح / منصة إلقاء ، المشاهدين / . أما العالم الخارجى فهو ينقسم فى اتجاهين تقف الحارة التى يقطن فيها نايوخين فى اتجاه وجانب التل تحت ضوْ القمر فى الاتجاه الآخر . وفى النهاية يثمر كل ذلك الكم الهائل من التوتر والقلق عن اللحظة الحاسمة التى يضرب فيها " نايوخين " نفسه بشدة .

أما مسرحية " ست شخصيات تبحث عن مؤلف " فإنها أيضاً توسع حدودها على الرغم من أننا نُعامل هذه المرة وكأننا غير موجودين . وقد اجتمع الممثلون فى بداية المسرحية ليتدربوا على تمثيل مسرحية يائسة لذلك المؤلف المحير الذى يدعى بيرانديللو Pirandello وكأننا فى مسرحية رباعية الجوانب فإننا نختلس النظر على التدريب ، وعلى الرغم من أن وجودنا غير معترف به إلا أن الأحداث تنبع وتخرج من المساحة التى نجلس فيها حيث نرى المخرج و الممثلة الأولى فى المسرحية وحتى الست

شخصيات يأخذون طريقهم من خلال قاعة المشاهدين فى اللحظات الأولى من المسرحية، وأثناء المسرحية غالباً ما ينزل المخرج إلى قاعة الاستماع ليشاهد " العرض " ، وفى نهاية المسرحية تجرى بنت الزوج وهى تضحك بقوة خلال قاعة الاستماع . وطوال المسرحية نجد الشخصيات مرتبطين ومحدودين بخشبة المسرح ، ويتجلى هذا واضحاً عندما يحاول الابن - الذى لا يريد شيئاً - أن يغادر خشبة المسرح ليجد نفسه واقعاً فى شرك . أما الشخصيات فيمكنهم مغادرة خشبة المسرح فقط من أجل أن يتشاوروا مع المخرج فيما يخصهم من أجزاء يقومون بتمثيلها على المسرح ،حيث يجب أن يمسكوا معاً حتى مجىء تلك اللحظة التى تحرر فيها أحداث المسرحية ثلاثة منهم : يموت الطفلان وتهرب بنت الزوج خارج المسرح بينما يبقى الأب ، والأم ، والابن فى مشهد ساكن وعلى الرغم من هذا التحرر اللحظى فإن جميع الشخصيات لابد وأن يكرروا المحاولات التى لا تنتهى من أجل إتمام المسرحية ولكن النتيجة واحدة فى جميع الأحوال: إن المسرحية تفشل فى أن تتجسد ، ويعودون فى بحثهم الدائم عن مؤلف . إن المسرح كمساحة ثابتة هو الشرك الذى يقعون فيه .

أما خشبة المسرح المرنة فهى العكس تماماً ، فإذا كانت الخشبة الثابتة تستطيع أن تحافظ على حدودها بلا انتهاك أو تدخل أثناء المسرحية فإن الخشبة المرنة تحطم هذه الحدود عمداً حتى أن زمان ومكان المسرحية يصبحان فى تغير دائم . فنحن الآن هنا ، وبعدها بلحظة هناك وهكذا . إن خشبة المسرح المرنة هى فى الأساس منطقة تمثيل عامة والمبدأ الذى يكمن وراء ذلك هو تعاون المشاهدين فى نسبة المكان الخيالى إلى منطقة التمثيل . وفى روايات العصور الوسطى كان دخول الممثلين من خلال مدخل واحد أو نموذج مسرحى والمضى فى طريقهم نحو منطقة التمثيل يؤدى إلى أن يغيروا المكان الموصوف إلى منطقة التمثيل . أما فى العصر الأليزابيثى فقد كانت القصور نفسها أماكن عامة وذلك عن طريق تزويدها بالعديد من المداخل : الأبواب ، الشبابيك ، الشراك ، والفتحات الداخلية وبذلك تعمل كل واحدة منهم على تنبية المشاهدين بتغيير المكان .، فمن الطبيعى أن تناسب الخشبة المرنة للتأليف المسرحى الشامل بينما تناسب الخشبة الثابتة للتأليف المسرحى المركز حيث أوضحنا مفهوم كل منهما فيما سبق .

هذا وعلى الرغم من تدفق الأحداث التى تحيط بالزمان والمكان ، إلا أن خشبة المسرح لا تزالت تحمل الإحساس يالتقيد والتحديد . وربما ليمكن لخشبة المسرح أن

تتسع وتتمدد لتشمل قاعة مجلس الشيوخ وبعدها بلحظات غرفة النوم و ... هكذا ، ولكنها تظل مكاناً محدوداً داخل حدود معنية . فالأماكن التى يدخل منها ويخرج الممثلون لها قدر من الأهمية حيث أنها تتضمن دائماً وجود عالماً خارجياً . " الجلبة التى بالخارج دائماً ما لها تأثير ، وأحياناً فإن الأرض البعيدة لها قوة وتأثير ، كما فعلت النرويج مع بلدة هاملت " الدنمارك " ، وكما فعلت إنجلترا مع بلدة ماكبث " إسكتلندا " وكما فعلت فينسيا مع بلدة عطيل . ولك أن تفترض أن الكورس يقولون فى مستهل مسرحية هنرى الرابع " أنه داخل هذه المنطقة الجافة توجد مملكتين جارتين " إنجلترا وفرنسا . وتصبح المشاهد الفردية تُقرب بدرجة أفضل وأكثر .

وبينما كان المسرح فى العصر الإليزابيثى يقدم مثالاً وصورة لاستخدام الخشبة المرنة إلا أنه ليس الشكل الوحيد لها . لأنه مع التقدم التى تشهده التكنولوجيا المسرحية فى الوقت الحالى بالإضافة إلى تأثير السينما ، نستطيع أن نرى العديد والعديد من المسرحيات التى تستخدم خشبة المسرح المرنة . علاوة على ذلك هناك العديد من المسرحيات التى كانت لا تصلح للتمثيل على خشبة المسرح فى العصر الرومانى قدمت أخيراً على خشبة المسرح المرنة مثل مسرحية أمير هامبورج " The Prince of Hombwryأو " بيرجنت " Peer Gynt وقد قام بيرتهولد بريخت الذى يعتبر نفسه المبدع والمؤسس لفن الكتابة المسرحية الجديدة منذ عهد أرسطو وذلك بإعادة اكتشافه لخشبة المسرح المرنة ، وجعلها جزءاً لا يتجزأ من مفهوم المسرح الملحمى .

وينشأ الجمال الناتج عن إستخدام خشبة المسرح المرنة من التلاعب بخيالنا . فخشبة المسرح والممثلين وأدوات التمثيل وكل ماله علاقة بالمسرح لا ينكر وجوده بل أن كل ذلك - فى وقت واحد - يستحضر فى خيالنا عالماً آخر مختلف بينما نحن نشاهد العرض المسرحى . وهناك ثلاثة أمثلة مُعبّرة هنا وهى

١- مسرحية بريخت " دائرة الطباشير القوقازية "

أو Caucasian Chalk Circle

٢- ومسرحية داريو فو Dario Foإيزابيلا " ثلاث سفن وراوى الحكايات الطويلة أو Isabella,Three Ships and a teller of tall tales،

٣- بالإضافة إلى إنتاج المسرح القومى البريطانى وهو مسرحية " مسرحية الآلام " The Passion playمن أخراج بيل برايدن Bill Bryden.

وفى المسرحية الأولى تمر السنون وتتحرك خشبة المسرح أينما تذهب جروشيا Gru-shaحتى تنته إلى أزدق Azdak الذى تتبعه حتى تقابل جروشا مرة أخرى . وهناك العديد من المنصات على خشبة المسرح ربما تكون جبالاً أو أكواخاً للفلاحين أو جوانب لهُوة سحيقة وتشير هذه الهوة إلى المنظر الذى تجد فيه جروشا نفسها محاصرة ، وهى فى الواقع ليست فى أى خطر حقيقى لأنها تبعد خطوات قليلة عن أرضية خشبة المسرح ولكن الهوة سحيقة وحقيقية وظاهرة للجميع .

أما مسرحية "فوFO" فنجد أن خشبة المسرح تحتوى على منصة يمكن تغييرها ومزودة بالكثير من السوارى . وتتحول المنصة بسهولة وبسرعة من قاعة الحرس حيث تتدلى أعلام وشعارات الحكم من السوارى ، إلى هياكل تعلق بها المشانق ، إلى سفينة كريستوفر كولمبس بشراعها العالية . وعندما يبدأ كولمبس الرحلة على هذه المنصة ، تستبدل عربة أمامها بينما يقف سادة وسيدات مدينة فردينالد وحاشية إيزابيلا يلوحون بالمناديل وفى الوقت نفسه يقوم عمال المسرح بجذبهم بعيداً عن أنظار الجمهور وذلك باستخدام حبل طويل ، وبمجرد أن أصبحت السفينة فى البحر واجهت عاصفة قوية - تم إحداثها عن طريق الأضواء - بينما كان عمال المسرح يقومون بإحداث نوع من الضوضاء ، وتحريك الشراع الكبير حتى يوحى ذلك للمشاهدين بالأمواج العاتية التى تتعرض لها السفينة ، وقد أدى ذلك إلى سقوط البحارة على ظهر السفينة بالإضافة إلى أن بعضاً منهم اندفع فى مياه البحر حيث غرقوا وخرجوا من على مقدمة المسرح على أيديهم وركبهم تحت الشراع الممزق .

وفى النهاية نتناول " مسرحية الآلام " التى تعتبر نسخة معدلة من مجموعة المسرحيات التى كانت تعالج موضوعات دينية ، حيث يجد المشاهد نفسه يشاهد القصة الكاملة للكتاب المقدس منذ بداية الخليقة وحتى يوم الحساب . فى هذه المسرحية يظهر الإله من بين الجماهير وهو على الرافعة ثم يلقى بلوسيفير Luciferفى الجحيم ويخلق العالم بعد ذلك ، ثم يظهر نوح وهو سائر بين الناس مرتدياً حذاءً يطلق صريراً حيث بدأ فى بناء الفلك . ونصبح نحن العامة نشاهد اضطهاد المسيح . إنه نوع من المسرح

البيئى بكل ما تحمله الكلمة من معنى . حيث تحدث الأحداث فى وسطنا ونحن نسير لنقابلها ثم نتحول لنجدها خلفنا تحيط بنا من كل جانب ، وفى اللحظة التالية ربما نجدها جانبنا وهكذا . وهذا النوع أيضاً يعمل فى داخل محدودات ، ومن أجل استمرار أى مشهد نعلم أين يكون التركيز وعلى أى حدث يكون . وهذه أيضاً تُعد خشبة مسرح مرنة .

ونعود إلى النوع الثالث من أنواع خشبة المسرح ألا وهو الخشبة الطافية هذا ويمكن القول أن ذلك النوع يقع بين النوعين الأولين بمعنى أن الخشبة الطافية تأخذ بعين الاعتبار حدود خشبة المسرح وتؤكد عليهم من خلال العرض ، ولكنهم يماثلون حدود مكان عام . وهذا ما أعطاها سمة الطفو ، وذلك لأنها تصبح كجزيرة بعيدة عن بيئتها الطبيعية : حيث إنها خشبة مسرح محايدة تقريباً تم تصميمها لتمثل عدد محدود من الأماكن الخاصة داخل المكان العام . وهذا المكان العام عادة ما يكون مدينة مثل جروفرز كورنرز بمدينة نيوهامبشاير كما فى مسرحية " مدينتنا "ومدينة سالم بولاية ماساثوسيتس ، ومدينة سولون بولاية ميتشجن كما فى مسرحية " العداء يتعثر " The Runner stumbles" ، ومدينة جولين بسويسرا كما فى مسرحية " الزيارة ، وإذا كانت الخشبة تؤكد على منطقة التمثيل العامة ، فإن الخشبة الطافية تؤكد على مفهوم المكان المسرحى عند بيركورنى أو pierre corneilleولقد واجه بير المفاهيم الصارمة للأكاديمية الفرنسية التى كانت تصر على الالتزام بوحدة الزمان والمكان . ، لذلك أعلن أنه إذا لم تخبر المشاهدين عن المكان الذى تقع فيه الأحداث فإنهم لن يعرفوا مطلقاً أنك تعمل وتتحرك ، وإذا لم تخبر المشاهدين عن الزمان الذى تقع فيه الأحداث فإنهم لن يعرفوا ما يدور حولهم وما انتهت إليه المسرحية وهذا ما يطلق عليه كورنيللى " الفضاء المسرحى " . " داخل وحول المكان " أصبح مكاناً وزماناً مفصلاً للمشهد المسرحى خاصة بالنسبة للكلاسيكيين الجدد . حقاً هناك العديد من المسرحيات اليونانية القديمة تم تقديمها على خشبة مسرح من النوع الذى يتحدث عنه . الخشبة الطافية مثل مسرحية " السكير " The Bacchaeأو مسرحية " الطيور " The Birds" حيث نرى المكان يتغير داخل المكان العام ومن الغريب أن الخشبة الطافية تستغل بعض السمات التى تشتق من كل من الخشبة الثابتة والخشبة المرنة . حيث إنها تحافظ على

حدود خشبة المسرح وتحولها إلى معانى ومفاهيم درامية وفى الوقت نفسه فهى تدعو خيال المشاهد ليندمج مع عالم المسرحية التى تقدم على خشبة المسرح وبحيث يشارك فى ملأ فراغ ذلك العالم المسرحى . وبذلك فإن المسرحية تستلزم مشاركة جادة من جانب المشاهد . ومن الأمثلة الجيدة هنا مسرحية دوجلاس تيرز وارد " يوم الغياب " "Day of Absence" ومسرحية فريدريك دورنمات " الزيارة " "The visit" .

ويقدم لنا " وارد " مسرحيته كعرض كوميدى مقلوب حيث نرى فى البداية شخصين معتوهين ينتمون إلى الجنوب ، ولقد كانوا جالسين شبه نائمين تحت علامات تقول إن المكان . " مخزن " ، ويتحدث الرجلان ببطء ويلوحان بلا مبالاة إلى المارة غير الموجودين . وهناك تفسيرات لهذه البداية . الأول هو أن المسرحية عن تقاليد العرض الكوميدى حيث تقلبه رأساً على عقب ، والثانى هو تأسيس مدينة كاملة من خلال العلامات والمارة الخياليين غير الموجودين . ومع استمرار المسرحية وتقديمها نشاهد مظاهر الجنون المتنامى فى كل أنحاء المدينة حيث نجد أن كل الزنوج الموجودين فى المدينة قد اختفوا . ولأن تلك الطبقة البيضاء تحولت إلى الجنون فقد اكتسبت التهكم هنا بعداً إضافياً عن طريق عكس التقليد الكوميدى . والخشبة الطافية هنا تغلف كل من المدينة الريفية الجنوبية والمجتمع كله بكل ما فيه من تقاليد مثل تلك العروض الكوميدية . ونحن كمشاهدين نصبح مشاركين فاعلين فى أحداث المسرحية .

أما مسرحية " الزيارة " فهى تتم فى مدينة غامضة أخرى . إنها مدينة جولين Gullenوفى أثناء المسرحية نشاهد المناظر فى محطة سكة حديد المدينة ، فى الفندق الذهبى ، فى مخزن البقالة ، فى مكتب العمدة ، فى مكتب رئيس الشرطة ، فى الكنيسة ، وفى الغابة .... كل تلك الأماكن كانت موجودة - بالإيحاء - داخل مشهد مسرحي يرمز إلى مدينة جولين كوحدة واحدة . جيب من الشقاء فى أرض الخير والنماء.. وفى الوقت نفسه إنها مسرحية تعبر عن الإثم الجماعى . حيث اضطر أهالى المدينة نظراً لحاجتهم الشديدة إلى الخضوع إلى إغواء " مدام ذاخانزيان " وقبلوا الرشوة التى قدمتها لهم مقابل موت ألفريد . وفى الواقع نحن ننجذب إلى المسرحية لسببين : الأول هو ارتباط خيالنا بالحكاية والثانى بسبب أننا أنفسنا من عامة الناس ، وبداية المسرحية فى محطة قطارات السكة الحديد وتدعو إلى تخيل أصوات القطارات

وهى تصفر ، وقد تم هذا داخل قاعة المشاهدين عن طريق تزويدها بأجهزة صوت ، وهى طريقة مؤثرة لإشراك الجماهير في العرض . ونصل إلى ذروة المسرحية عندما يتحول كل أهالى المدينة إلى قبول الأموال الناتجة عن القتل وسفك الدماء حيث شنقوا ألفريد المسكين . ونتحصر نحن أنفسنا فى المدينة مع أولئك القتلة بعد طرد المراسلين الصحفيين ووسائل الاعلام ، وبذلك امتدت حدود مدينة جولين لتشمل حياتنا وتشملنا. هل كنا سنفعل غير ذلك تحت نفس الظروف ؟

إن خشبة المسرح الطافية ربما يمكن أن تستخدم أيضاً من أجل تقديم صورة مختلفة الأشكال والألوان للحياة الفردية - ومثال ذلك مسرحية ميلان ستيت "Milan stitt العداء يتعثر "The Runner stumbles"التى تصوّر لنا صراع الأب ريفارد مع مشاعره طوال عدة سنوات . حيث أعاد تنظيم ماضيه من جديد بينما هو جالس يحادث نفسه ويتأمل حياته فى الحاضر والتى تمثل زنزانة بالنسبة له . وبذلك تشتمل الخشبة الطافية هنا على ذاكرته ، وعقله ، والقلق الذهنى الذى يشعر به . ولذلك يمكن القول بأن خشبة المسرح الطافية غالباً ما تستخدم لنقل إما الضمير الاجتماعى الجماعى كما فى مسرحية " يوم الغياب " ومسرحية " الزيارة " ، أو رؤية شخصية كما فى مسرحية " العدّاء يتعثر " .

إننا نحتاج أن نلاحظ تلك المسرحيات المكونة من خليط من الأنواع الثلاثة التى سبق ذكرها ، ويتم ذلك بطريقة متعمدة وليس وليد الصدفة . ويكون القاسم المشترك فى هذه المسرحيات الخشبة الثابتة بالإضافة إلى الخشبة الطافية أو الخشبة المرنة . ومثال ذلك توم ستوبارد الذى وضع مسرحية "روزنكرنز و جايلدنسزن Rosencrantz and Guildenstern"على خشبة ثابتة - فى مقدمة المسرح - والتى يجب عليهم أن يتعاملوا من خلالها مع مؤخرة المسرح المرنة ، ألا وهى عالم " **هاملت** " . ومن الأمثلة التى توضح ذلك التداخل بين أنواع خشبة المسرح مسرحية بيترلوكهدريان " السابع " Hadrian VIIالتى يستخدم فيها مؤخرة المسرح كمكان ثابت وهو غرفة فردريك رولف ، وإستخدم أيضا مقدمة المسرح كمكان طاف لتخيلاته العقلية .

تلك الأنواع الثلاثة لخشبة المسرح ، والمزيج منهم ربما يمكن أن يصفوا كيفية استخدام خشبة المسرح بدقة شديدة فى أى مسرحية معنية . وذلك أفضل من استخدام مفاهيم التصويرية مقابل الرمزية أو الآداء الشامل مقابل الاداء المركز . وتلك الأنواع أيضا تعارض الفروق التي اعتدنا على أن نحددها بين أسلوب وآخر . وللحقيقة نقول إن الواقعية تميل إلى الخشبة الثابتة ، والمسرح الملحمى يميل إلى خشبة المسرح المرنة ، والرمزية والتعبيرية يميلان إلى الخشبة الطافية ، ومسرح العبث يميل إلى الثابتة . ومع ذلك فلا يوجد تشابه مباشر فاعتماد الواقعية على خشبة المسرح الثابتة يميز كل من الأساتذة الأوائل للحركة الواقعية مثل إبسن وتشيكوف بالإضافة إلى مسرحيات الكتاب المعاصرين من أمثال دافيد ماميت " الجاموس الأمريكى " American Buffalo أو سام شيبارد "الغرب المثالى True West . ومع كل هذا فإننا نجد أيضا العديد من المسرحيات الواقعية التي تستخدم الخشبة الطافية مثل مسرحية جون جوارا " منظر الجسم " ومسرحية لنفورد ويلسون Rymers of Eldridgeأما المسرح الملحمى فغالباً ما يتخلى عن الخشبة المرنة من أجل استخدام الخشبة الطافية مثل مسرحية " الأم شجاعة " أو مسرحية " الزيارة " أما مسرح العبث فإنه بلا شك يستخدم الخشبة الثابتة مثل مسرحية " نهاية اللعبة " ولكنه ربما يستخدم الخشبة الطافية مثل آرابل Arrabal" حديقة السرور " Garden of Delight

وعلاوة على ذلك فإن تعدد الوسائل التى تستخدم منها خشبة المسرح فى هذا النوع أو ذاك ، أو الجمع بين الاثنين يزود الكاتب المسرحى بكم من البدائل التى يختار منها ، وذلك يجعل من كل مسرحية عملاً فريداً بذاته . وتحدى تلك المساحة الفارغة يُعبر أساسياً عند القيام بتأليف أى مسرحية ، ويجب أن يكون أساسياً أيضاً عند تحليل أى مسرحية كاملة . إن محددات تلك المساحة والتى تفرض على خشبة المسرح تعتبر من أهم مصادر الإلهام للكاتب المسرحى والاستجابة التى نشهدها فى شكل الإنتاج المسرحى يستحق أيضاً الكثير من البحث والتقييم .

١٢- هدم تركيبات العروض

جيمس .س . موي

الحياة ما هى إلا ظل متجول ، لاعب مسكين
يـختـال ويُضيّـع وقتـه عـلى المسرح
وعندئذ لا نسمعه ، وهى مليئة بالضجيج والعنف ،
لذا فهى لا تعنى شيئـا

« شكسبير »

إن الإنسان يعتقد أنه يتتبع خطى الأشياء مرة تلو الآخرى ، وهذا الفرد يتتبع فقط الإطار الذى ننظر إليه من خلاله ، إنها صورة تستأثر بمشاعرنا ، أولا نستطيع منها فراراً ، لأنها كامنة فى لغتنا ، وهذه اللغة على ما يبدو تعيد تكرارها لنا بطريقة لا ترحم .

إن معظم الأبحاث التى درست طبيعة الأماكن المسرحية قد ركزت على قدرة هذه الأماكن على تركيز الانتباه على العرض المسرحى الذى يتم تقديمه . وفى إطار هذا العمل المسرحى الذى اكتملت هيئته فإننا نجد أن النظرة الثاقبة للمشاهد المثالى فى عصر النهضة قد سادت حتى فترة قريبة ، وخلال القرن العشرين حاول العديد من الكتاب أمثال آرتود Artaud، وبريخت Brecht، وبيكاتور Piscator، والتجريبين الروسيين الذين ظهروا فى العشرينات من هذا القرن مثل جروتوفسكى Grotowski، وتشيشنر schechner أن يكسروا هذا الإطار المسرحى وسيطرته ، وذلك عن طريق اقتراح بعض البدائل . وبناء على هذا فقد نتج عن ما قاموا به من تجارب استحداث العديد من الأساليب المسرحية الجديدة التى سارت بجانب الأشكال الأصلية للعلاقة المادية بين المشاهد والحدث المسرحى ، وبالرغم من هذه التجارب فإن الإعتقاد السالف للدور الذى يقوم به الفضاء المسرحى قد ظل كما هو : فهو يمدنا بالأساس المجازى والأساس البنائى للعرض المسرحى . وعندئذ فإن المكان المسرحى ظل جوهر عملية التقديم .

ومن ناحية أخرى فإن هذه الدراسة سوف تبحث فى الوسائل والأساليب التى تستطيع عن طريقها الأشكال المسرحية (بنائية كانت أم مشهدية تتعلق بالمشهد) أن تقوم بإبعاد المشاهد عن التقديم المسرحي ، وأن تسمو بذلك المشاهد لما يمكن أن يطلق عليه المستوى الزائف . و تظل خشبة المسرح التقليدى هـــى الشكـــل المعمارى (البنائى) السائد للتمثيل ، فإن الدراسة سوف تبدأ بتناول الشكل التقليدى وهو مسرح إطار الصورة وتنقل بعد ذلك إلى الأشكال الأخري .

وعلى خشبة المسرح التقليدى يُعتبر إبعاد وعزل المشاهد عن العرض المسرحي من الأمور الميسورة ، ويتم ذلك عن طريق تدمير الأساس المجازى للعرض المسرحى، وعندئذسوف تجبر المشاهد على أن يقرأ خلفية العمل المسرحى فى مقابل النص المعروض. وهنا فإن الفراغ الناشىء عن هذا التوتر سوف يُعطل بل ويستبدل أهمية هذا الخط القصصى تماماً . ،طالما قد نجحنا فى عزل الجماهير فإن وعى أؤلئك الجماهير سوف ينطلق بكامل حريته متفاعلاً مع الحدث المسرحى ومعتمداً فى ذلك على طبيعة النمو المتتابع على خشبة المسرح . هذا ويوجد العديد من الأفلام السينمائية ووسائل التسلية الالكترونية التي تستخدم أسلوب عزل الجماهير .

ويقبول هذا الحدث الوسيط كتعبير جماهيرى متفرد ، فإن هذه الدراسة سوف تبحث عن أسلافها أو أصولها فى القرن التاسع عشر عندما كانت التسلية المسرحية تُعدُّ لتعديل أذواق الجماهير . وبالإضافة إلى هذا سوف أركز الانتباه على التطورات الأمريكية وذلك لأننى متخصص فى الدراسات الأمريكية ، وهذا لا ينفى بالطبع حدوث وظهور أشكالاً مشابهة فى أوروبا .

ووسائل التسلية المتعددة التي سادت خلال مسرح القرن التاسع عشر قدمت لنا أمثلة متفردة للأعمال المسرحية التى يساهم تركيبها الداخلى فى إبعاد أو عزل الجماهير عن العمل المسرحى ، والجماهير من خلال هذا التتابع المرئى للمشاهد المسرحية سوف يتم عزلهم ، وسوف ينحو هذا الطريق بسبب هذا الكم المتزايد من التوقعات . وعندئذ سوف تتحول القوة الدافعة فى هذه العروض المسرحية إلى تلك العروض السابقة وذلك عن طريق الإبعاد أو العزل . وعلى غير الإبعاد الذى استخدمه بريخت الذى كان يتعمد أن يقدم مساحة لرد فعل الجماهير علي هذا المحتوى الحدبى للحدث المسرحى فإن تلك

الوسائل التى تحدثنا عنها سابقاً تعزل المشاهدين من خلال محطة تحتوى على كل مشهد فى العملية المسرحية : إنهم يريدون عرضاً مسرحياً ، ولم يقم أحد بأى مجهود من أجل أن يلفت نظرهم إلى جدية المحتوى ولا حتى جدية الرسالة حيث يريدون فقط مجموعة من العلامات وذلك لأنهم يقدسون مسرحية الإشارات أو الإيماءات والأنماط التقليدية . إنهم يقدسون أى محتوى طالما أنه يعبر عن نفسه فى شكل تتابع درامى شيق ، وعزل المشاهدين فى مثل هذه الطرق المتعددة قد تم إنجازه عن طريق تغيراً راديكالياً لكل مشهد له أسس مجازية . وهذا العزل المتتابع كان واضحاً فى الحفل المسرحى الذى استمر أسبوعاً فى مايو من عام ١٨٩٨ من قصر السعادة لبروكتور Proctor's Pleasure Palace. هذا وقد تضمن الحفل العديد من الألعاب الأكروباتية التي قدمها المسرح خلال الخمسة عشر عرضاً مسرحياً مثل " خبراء الحلقة الأسترالية " وهو اسكتش قامت به الممثلة كلارا موريس مع مجموعة من الكلاب المدَّربة عددها خمسة عشر كلباً من نوع البول الأبيض كثيف الشعر مع خمسة من كلاب السيرك ، بالإضافة إلى ذلك قدمت مسرحية " الآنسة إدسال " وهى مسرحية كوميدية من فصل واحد ، وفيلم سينمائى يصور مشاهد الاستعداد للحرب . والعديد من البرامج الأخرى مثل" المحتالون " والكوميديا الساخرة " السيد لوكهارت وأفياله الكوميدية ".

والهجوم الأساسى على كل إمكانية لهذا الخط الاستطرادى يمكن أن نجده فى الحقيقة التى مؤداها أن ترتيب العروض يتغير من يوم إلى آخر وذلك تبعاً لهوى مدير المسرح والمواهب المتاحة . وبينما يمكن أن نرى التداخلات والاضطرابات الناتجة عن المساحات المجازية الضمنية فى وسائل التسلية المتعددة على أنها تحرُك من مساحة محايدة إلى مساحة أخرى ، فقد قدم ستيل ماكاى steel Mackaye علي مسرح ماديسون سكوير عام ١٨٨٠ تقنية معمارية جديدة يمكن من خلالها استبدال الأماكن التى يكون لها تفاصيل دقيقة ومؤثرة .ففى البداية كان الغرض الأساس« هو تقديم تغيير سريع للمشاهد ، وهذا بسبب الضجر والضيق الذى يصيب المشاهدين من كثرة تغيير المشاهد على خشبة المسرح حيث يقعون فى حالة من البلبلة لا داعى لها ، ولهذا فإن آلية ماكاى - أستطيع أن إقول انها تعتبر إستخدام قديم لأسلوب " التغير المفاجىء " الذى تستخدمه السينما اليوم - تعتبر كإطار حرفى لمشهد ما قد استبدل بما سبقه عندما يسقط أو يرتفع إلى مرتبة العرض ، ويمكن القول إن ذلك الأسلوب الذى استخدمه

ماكاى مشابها لدور الكاميرا وآلة العرض السينمائى فى السينما والتليفزيون ويوجد الكثير من الوسائل المعمارية الآخرى التى استخدمت لإبعاد وعزل المشاهد عن محتوى النص الذى يؤدى على خشبة المسرح خلال القرن التاسع عشر ، ومن الوسائل الهامة تلك التى قدمتها المسارح التى كانت تقوم بعروض مسرحية متزامنة لعديد من الأحداث، ومن أهم المسارح التى كان يوجد بها تلك الوسائل فى المسرح الأمريكى فى القرن العشرين مسرح شارع جرين ويدج (١٧٩٧) والمعروف باسمGreenwich Street Theatreوالسيرك المشترك لروجر وسبالـــدنج (١٨٥٠)Spalding and Roger's combined circus، وحديقـــة النخيل (١٨٩٥)Garden of Palmsوأخـيراً مسرح (١٩١١) " Folies Bergere" . هذا وقد افتتح مسرح شارع جرين ويدج عام ١٧٩٧ كأول مسرح أمريكى متعدد الوظائف ، وقام بتصميمه جون .ب . ريكتس John . B.Rickettsبطريقة تساعد على أن يشتمل علي الكثير من وسائل التسلية ، كما تسمح مساحته الداخلية بتقديم كل من عروض السيرك والعروض المسرحية التقليدية . وفى الواقع فإن تقديم هذا اللون المسرحى منذ تلك الفترة القديمة والتى تتشابه مع ما قام به ريكتس تظهر كيف أن الفجوة بين خشبة المسرح والجزء الأمامى يمكن عبورها أثناء العرض المسرحى والوصف التالى لذلك النوع من التسلية يمكن أن يقدم لنا رؤية واضحة حول كيفية استخدام مساحة خشبة المسرح :

عروض جديدة على مسرح Tight Rope . السيد سبينكوتا سوف يرقص هذه الليلة وهناك غصنين مربوطين فى قدميه . ثانيا : رقصة كوميدية يرقص فيها على أطراف أصابعه وليس على قدميه . وللمرة الأولى خلال هذا الموسم سوف يقذف بنفسه فى الهواء ، وسوف يقوم بالقفزة الفردية والقفزة المزدوجة على رباط ضيق للأمام وللخلف من ارتفاع عشرة أقدام ،وسوف يلعب أيضاً على الكمان ، كما يقوم بالعديد من الخدع مستخدماً علبة صفراء ، وأخيراً فإن السيد سولى والمهرج سبينكوتا الذى سوف يقفز من على المنضدة والكرسى وهو مقيد اليدين ، والسيد سولى أيضاً سوف يقفز وهو يمسك شمسية مفتوحة فى يديه والتى سوف يضيف إليها حركة صامته جديدة من حركات البانتومايم .

ومن الواضح أن وسائل التسلية التى استخدمها ريكتس هنا قد استخدمت أسلوب الأبعاد الذى ناقشناه في البداية والأكثر أهمية من هذا أن هناك نشاطان مختلفان يتقدمان بوضوح جنباً إلى جنب ألا وهى سلسلة من الأحبال المشدودة عن طريق الحركات على خشبة المسرح بالإضافة إلى التتابع الحركى للحركات الأرضية والهوائية والتى أتبعها بمشهد صامت على خشبة المسرح . وطبقاً لهذا فإن المشاهدين طالما قد أبعدوا عن هذا التتابع فإنه سوف يتحول انتباههم وينتقل من مقدمة المسرح وخشبة المسرح على شكل لحظات درامية تستأثر بنظراتهم المحدقة .

ومن هنا فإن مشروع " سبالدنج وروجرز " قد رفع من قيمة التطابق بين الأحداث المسرحية إلى مستوى أعلى ، وحيث أصر ريكيت على استخدام أسلوب المسرح التقليدى كما أصر على استخدام مقدمة المسرح كمكان خاص لألعاب الخيل فإن "سبالدنج وروجرز " قد تخلوا عن استخدام هذا المسرح التقليدى كلية . وقد امتلكوا العديد من فرق السيرك المتجولة وكانت وسائل التسلية على درجة عالية من التأثير عندما تلاقت الثلاث فرق فى بلده واحدة . ومن صور الإعلانات للبرامج المسرحية فقد أصبح واضحاً أن كل فرد من المشاهدين يستطيع أن يدون الكثير من أنشطة البرنامج الذى يتم تدعيمه حيث يتنافس كل من المهرجين ولاعبى الجمباز والخيول ولاعبى الحبال والعروض الصامتة على جذب انتباهه وحقاً حتى عندما تقدمت الشركات الثلاث بأعمال منفصلة عن بعضها البعض فإن العروض المسلية التى تم تقديمها كانت متزامنة مع بعضها البعض فى أشكال معقدة . وفى كل من سيرك روكيتس وسيرك سبالدنج وروجرز يستطيع الفرد أن يتبين إتجاهاً مميزاً عن ذلك الاتجاه الذى كان يقدمه مسرح إطار الصورة حيث يستطيع المشاهدون فى النوع الأول أن يختاروا ما يريدون ليركزوا عليه وليس مفروضاً عليهم أن يركزوا على شىء معين .

وفى المسارح الأخرى مثل مسرح Folies Bergerومسرح-Proctor's Pleasure Palaceومسرح حديقة النخيل نجد استبقاء جموع الجماهير للعديد من أشكال المسرح التقليدى ، فمسرح Folies Berger الذى افتتح فى نيويورك عام ١٩١١ يبدو وكأنه صياغة لحالة التشوش والاضطراب التى عاشتها المحاولات الأولى لكل من " ريكيس " و " سبالدنج وروجرز " .

وقد أعلن مسرح Folies Bergerوهو " شركة تتكون من مائتى فنان بينهم مائة فتاه وثلاثة مخرجين موسيقيين ، وثلاثة وثلاثين عازفاً " عن عرض " أجمل إمرأة فى باريس " بطولة مارثا لينكلود . ولقد قدم هذا المسرح العديد من العروض المسرحية الخفيفة التى صاحبها مجموعة من الأغنيات والرقصات ، وكان استقبال تلك العروض من قبل الجماهير مشابها لاستقبال الأعمال الأقل حدة فى البناء والتركيب ، وقدم هذا المسرح أيضاً البرامج التى تقدم فى المراقص والملاهى وتم الإعلان عنها باسم " عشر فصول أوروبية عاطفية " وتضمنت أيضاً الممثلة " مارثا لينكلود " التى أدت رقصة فينوس إبسن"Venus Apache" ، والممثلة La Belle Titcomb التى ظهرت على ظهر الحصان فى حركات رائعة ، وLes Marquards وهم فريق فرنسى يضم راقصين وراقصات معروفين ، وهناك العديد من المسرحيات الأخرى مثل " أخوات أموروسو "The Amoroso Sisters برقصاتهم الأكروباتية والبهلوانية وقد ضمت هذه المسرحية أولجا بيتروفا Olga Petrova التى قلدت الاحتفالات الشهيرة بالإضافة إلى سيمون دى بيريل Simone de Beryl ، ومرسيل التى عرضت التماثيل الحية " .

وبينما كانت وسائل التسلية تقليدية تماماً بالنسبة لتلك الفترة إلا أن القائمين على مسرح Folies Berger قدموا بعض الإبداعات الجديدة فى كل من المحتوى والحركة على خشبة المسرح ، وقد تباهى أحد أصحاب تلك الفرق قائلاً " بدلاً من وضع الصور الزيتية العارية على الصناديق ، فنحن نقوم بوضع تلك الصور العارية داخلها " والمقصود هنا هو التجديد الذي قام به هو وفرقته . فعندما يُسمع صوت البوق يهز جنبات المسرح .. تركز الأضواء على تمثال مارسيل الحى واقفا وعليه القليل من مساحيق التجميل . وتعرض مارسيل النموذج بمصاحبة الموسيقى المزدوجة والبيانو ، وفى محاولة أخرى لتقوية البيئة القريبة خلال العروض المسرحية " حيث المنصة المساوية لخشبة المسرح تكون مواجهة لأماكن الفرقة الموسيقية ، وهى بذلك بمثابة إمتداد لذلك الجزء الواقع أمام ستارة المسرح التى تجعل من العرض شيئاً أكثر قرباً وملاصقة من الجماهير وتعزف الموسيقى من على خشبة المسرح نفسها " .

ومرة أخرى ، فإن المتفرج المعزول سوف ينتقل انتباهه باستمرار خلال الثلاث صور المسرحية المعروفة ، وبغض النظر عن قبول ذلك الشكل المسرحى الذى يقوم على

الأبعاد ، فإنه من الجدير بالملاحظة أن نقول إن الرغبة الصادقة فى ربط العرض المسرحى بالجماهير وذلك عن طريق جعله أقرب بالنسبة إليهم هى المحدد الأساسى فى فعل ذلك. فهذا لأن التوتر الذى ينشأ بين المساحة المجازية والنص الذى يتم تمثيله هو الذى يحدد الموقع المناسب لعملية العزل . لهذا فإن المساحة المكونة نتيجة هذا التوتر بين الإبعاد الموجود فى شكل الاستبدال ، والرغبة الصادقة من أجل الاقتراب والتواصل يساعدون فى خلق مساحة أو مكان آخر لنظام آخر للعرض المسرحى ، عرضاً يمكن أن يتجاوز مجرد التقديم وداخل هذه المساحة من الغياب فهناك رغبة متكونة لا نستطيع أن نشبهها بمجرد العرض المسرحى الملاحظ ، ولكنها تتطلب وجوداً وحضوراً من نوع آخر وفى هذه المساحة قدم Folies Berger العشاء . فى الواقع يمكن القول أن فرقة Folies Berger أول مكان وملهى ليلى لتناول العشاء فى أمريكا . وقد أضيف نشاط المشاهد إلى أحداث العروض المسرحية التى كانت تمثل على خشبة المسرح

أما مسرح " قصر السعادة " ومسرح " غابة النخيل " اللذان تم افتتاحهما فى عام ١٨٩٥ فلم يقدما فقط هذا النوع من التنوع / الابعاد التى ناقشناها سابقاً ولكنهما أيضاً قدما رمزاً معمارياً لهذه الأشكال المسرحية المشوشة ، ويُسمح للفرد بعد أن يدفع رسم الدخول أن " يتجول حول جميع أنحاء المبنى ، ويشاهد جميع وسائل التسلية والتى تتضمن وسائل الجذب المسرحية الأساسية مثل حديقة الشراب التى يتناول فيها الرواد الخمر ، والعروض المسرحية فى الملاهى الليلية التى توجد أسفل قاعات الاستماع ، هذا وقد وصُف واحد من تلك الملاهى الليلية على أنه " مطعم وبار ومسرح يشتمل على بارين كبيرين " ، والقائمين بكل عمليات الترفية ، علاوة على وجود العديد من الموائد التى تقدم عليها الوجبات المخصصة للزبائن الدائمة ، ويظل المكان مفتوحاً حتى الثالثة صباحاً . والشىء الأكثر غموضاً هو خشبة العرض الأساسية التى تسمح للعروض المسرحية أن يشاهدها اثنان من المتفرجين : واحد فى المسرح ، والأخر جالساً على الموائد فى حديقة الشراب يرتشف شراباً منعشاً أو يتناول عشاءً دسماً . وكما ذكر فى التوضيح فإن العديد من الأحداث يمكن تقديمها فى وقت واحد ، وعندئذ فإن الجماهير التى لا تهتم بأى عرض من تلك العروض المسرحية تستطيع أن تختار، أن تنظر فى أوجه الجماهير الموجودة على الجانب الآخر من هذا المسرح المزدوج واضعين نصب أعينهم

ما يتناوله من شراب إذا كانوا جالسين فى حديقة الشراب أو يغادرون المكان متجهين إلى واحد من أماكن العرض الموجودة فى نفس المبنى ومسرح إطار الصورة قد تغير من مجرد آلية تؤكد على القوة الكامنة خلف تلك الميزة التى خلقها عباقرة عصر النهضة إلى التعبير عن قوة جموع الجماهير فى إخبار موضوعات جديدة للتركيز عليها ، تلك القوة التى أقل ما يمكن أن يقال عنها أنها قوة فاشية . ومشروع مسرح الصفوة كان تعبيراً عن ذلك ، ومن ناحية أخرى فإن الجماهير قد تمنت وجود مسرحاً يستطيع أن يخاطب وجودهم الذى لم يعبر عنه أحد . " إن الأغلبية الصامته (الجماهير) ما هم إلا سلطة رجعية خيالية وهذا لا يعنى أنهم غير موجودين " إن هذا يعنى أن وجودهم لم يعد ممكنا " . حيث إن الجماهير لم تعد شيئاً ثانوياً وذلك لأنهم لم يرتبطوا بنظام التمثيل . إنهم لا يعبرون عن أنفسهم ، ولقد تم فحصهم جيداً ، وبناء عليه فإن مسرح الجماهير تضمن الكثير من التعقيدات والإبعاد الذى زاد عن مجرد التمثيل ، وبينما ركز مسرح الصفوة فى هذه الآونة على تفاصيل الحياة العائلية الصعبة فى مجتمع أكثر تعقيداً وصعوبة ، فإن الجماهير قد تخيرت أن تتجنب المحتويات الصعبة وانعكاسات تلك الظروف المعقدة ، وبانحرافهم وبُعدهم عن تلك التعقيدات فإن الاتجاهات الحديثة قد عادت إليهم لتكون عرضاً و تدريباً زائفاً للحياة . مجرد تقليد .

" إن التعبير يرتبط بما يقدمه .. فالفرد يعتقد فيه كما لو أن هذا التعبير ليس أكثر من خيال أو انعكاس للمثل ، وهذا التشوش الخطير والتعقيد الشائن بين الانعكاس والشيء المنعكس الذى يدع نفسه أن ينتهك دائماً . وفى هذه المسرحية التعبيرية فإن نقطة الأصل لا تستطيع أن تعثر عليها ، إن هناك أشياء مثل برك المياه العاكسة وصوراً وإشارات لا نهائية من واحد إلى آخر ، ولكنها لم تعد مصدراً أو نبوعاً ، لم يعد هناك مصدراً هيناً بسيطاً ، لأن ما ينعكس إلينا يكون شيئاً مجزءاً فى حد ذاته ، وليس فقط مجرد إضافة لنفسه أو لتلك الصورة ، إن الإنعكاس و الخيال والإزدواجية تقسم ما تجعله هى بنفسها شيئاً مزدوجاً .

وكما تخبرنا وتعكس لنا الإعلانات التى نرها اليوم عندما نبدأ فى تكوين رغبات الجماهير ، لهذا فإن الأشكال المعمارية للمسرح الشائع خلال القرن التاسع عشر قد قدمت لنا مساحة كانت تبحث عنها المدينة الفاضلة ، وهذا المشروع الخيالى قد تم تقديمه فى تلك الآونة فى بعض الأماكن مثل مدينة ديزنى بينما استمرت تلك الازدواجية من خلال شاشات السينما والتليفزيون ...

١٣- بهجة الستينات وشوارع مدينة نيويورك كمكان للعرض المسرحي

ويلسيام . و . فرنش

فى عام ١٩٦٦ كتب روبرت بروستاين أن المسرح الأمريكى سقط بين الحس والحسية وأقر بما كتبه جون ميلخبتون سنج الذى قال :

" على خشبة المسرح يجب أن تكون هناك حقيقة وأن تكون هناك بهجة وسعادة ولهذا فشلت الدراما الفكرية الحديثة حيث ضاق الناس بالسعادة الزائفة للكوميديا الموسيقية التى قدمت إليهم بدلاً من البهجة الصارخة التى توجد فقط فى كل ما هو رائع وطبيعى فى الحياة " .

وفى الوقت نفسه كتب بروستاين يقول إن مسرح الطليعة أو المسرح التجريبى قد انتقل - حرفياً - إلى الشوارع وقد تعرض إلى الكثير من التغيرات المدهشة بسبب ظروف العرض المسرحى الذى كان يتم فى الهواء الطلق وفى ضوء النهار ، هذا إلى جانب الضوضاء والفوضى التى يسببها المشاهدون .

وبحلول عام ١٩٦٥ كانت شوارع مدينة نيويورك آخر ما وصلت إليه حركة المسرح التجريبى " الجاد " ، فلقد كانت الشوارع ، والساحات ، والحدائق خاصة فى المناطق المأهولة من المدينة هى آخر مكان مسرحى حيث إن التمثيل فى الشوارع كان يمثل جرأة فنية وسياسية كبيرة . وبالرغم من أن العرض المسرحى كان يقام فى الهواء الطلق ، وفى ضوء النهار الطبيعى ، وتحت ظروف بدائية صعبة مقارنة بالمستوى الذى وصل إليه المسرح الحديث إلا أن مسرح الشارع فى مدينة نيويورك بين ١٩٦٥ و١٩٧٥ كان مميزاً ومتحركاً ومرناً من حيث الشكل والأسلوب . فلقد تنوع ذلك المسرح بتنوع أغراضه سواء كانت سياسية أو فنية أو دينية مما جعل الناس يتدافعون إلى الشوارع ليشاهدوه، ولقد كان الغرض الأساسى المسيطر على هذا المسرح هو الرغبة الشديدة فى إزالة الحواجز خاصة من ناحية أولئك الذين كانوا يشعرون بمدى الفارق الطبقى فى المسرح الداخلى . وبالقضاء على المفاهيم المسرحية التقليدية التى ترى المسرح على أنه مكان داخلى مغلق ومحكوم بالمستوى الطبقى بالإضافة إلى اللفظ وبإعطاء الفرصة لما أسماه

جيرالدبيركوفتر" الحركة المسرحية التى تقوم على الخبرة المباشرة وليس وصفاً أوتصوير تلك الخبرة " كان أمل الأفراد القائمين على هذا المسرح أن يكون مسرحاً يجمع بين الممثلين والمتفرجيين فى مكان واحد حيث يصبح الممثلون جزءاً من المشاهدين ، ويصبح المشاهدون جزءاً من الممثلين . ولقد كان المذهب الطبيعى فى المسرح الأوروبى يعامل البيئة على أنها عنصر ديناميكي متغير للخبرة الإنسانية ، وفى الولايات المتحدة يوجد العديد من الناس فى مسرح الشارع يؤيدون الفكرة التى ترى أن الشوارع نفسها مجرد ظاهرة من ظواهر المسرح ، والبعض الآخر يؤيد الفكرة التى ترى أنه لا ينبغى على الممثلين أن يقوموا بعرض مواهبهم المسرحية أو أن يصوروا أنفسهم من خلال شخصية افتراضية ، بل ينبغى عليهم أن يصفوا أنفسهم كما هم فى الواقع ودون أى تغيير . هذا ويرى البعض أن مسرح الشارع له مغزى دينياً بينما يرى الجميع أن هذا المسرح قدم أعظم فرصة للتفاعل بين المشاهدين والممثلين على أكبر خشبة مسرح موجودة على ظهر الأرض .

ومع منتصف الستينات من هذا القرن تطور هذا النوع - مسرح الشارع - فى ثلاثة أشكال ينبع كل منها من أشكال ونظريات الاتجاه المسرحى السائد . الشكل الأول هو الاتجاه العرقى أو مسرح الطبقة العاملة الذى كان يؤدى فى الخلاء وتعاد صياغته بحيث يلائم البيئة المادية والظروف السياسية فى فترة الستينات . ومن تلك المسرحيات التى تعبر عن المسرح السياسى مسرحية جون بون Prolet Buehen ولقد تم إعادة الروح لتلك النوعية من المسرح عن طريق بعض الناس مثل ماركيتا كمبرل عندما كان الوقت مناسباً . ولم ينبع هذا النوع من المسرح من الثقافة المضادة التى يرتبط بها مسرح الشارع ، على الرغم من أن مسرح الشارع هذا - منذ القرن التاسع عشر - قد تجاوب مع الظروف الاجتماعية والسياسية التى تؤثر على أعداد كبيرة من الطبقة العاملة . أما الشكل الثانى فهو عبارة عن أنواع متغيرة من المسرح الكلاسيكى التقليدى التى خرجت إلى الهواء الطلق عن طريق بعض الأفراد مثل جوزيف باب وفرقته المسرحية المتحركة هناك أيضاً باتريشيا رينولدز . إلا أن هذه المجموعات ليس لها أى دوافع سياسية أو ثقافية ، أما الشكل الثالث فهو المسرح الطليعى التجريبى الذى إمتد إلى الشوارع . وهذا الشكل يرتبط بموضوع الثقافة المضادة ويحضرنى هنا

على الفور بيتر شومان بالإضافة إلى بعض الأسماء الأخرى التى لا يجب أن نغفلها ، وفى بعض الحالات مثل ماريات لى كانت الارتباطات مع المسرح التجريبى طفيفة للغاية .

ولقد وصلت حركة مسرح الشارع إلى ذروتها فى عام ١٩٧١ عندما قام كل من قسم الشئون الثقافية بمدينة نيويورك والمسرح الأسود بتنظيم مؤتمر لمدة يومين يتم نشر المعلومات والخصائص المميزة لمسرح الشارع وأساليبه . وبحلول عام ١٩٦٥ كان للهيئات السياسية أسباب قوية تجعلها تشجع مسرح الشارع فلقد كان المشاغبون اليهود فى منتصف الستينات على وعى سياسى واسع مما صدم الأمريكين ، فمسرح الشارع يمثل لبعض الناس وسيلة يمكن بها صرف الناس عن القيام بأعمال شغب . ولقد قال أوجست هيكشر عضو لجنة الحدائق والاستجمام بمدينة نيويورك أن مسارح الشارع تجعل من المدينة مكاناً هادئاً ، ولقد كان هناك مجموعة من الممثلين يطلق عليها " البروداوى " حيث قدمت بلطف وكياسة شديدة " تسلية جيدة " إلى المحرومين ثقافيا " ولكن هذه الفرقة سرعان ما سقطت نتيجة للتكاليف المتضخمة بالإضافة إلى عدم ملائمة الأدوات المستخدمة لجمهور المشاهدين . فبينما نجح جوزيف باب فى تقديم الكثير من الكلاسيكيات الرائعة ، وبينما نجح بيتركومبى وماريت لى فى تقديم الكثير من الأعمال النابعة من جمهور المستمعين أنفسهم إلا أن فرقة البرودواى لم تستطع أن تحقق مثل ذلك النجاح وذلك بسبب الموارد المالية . وبذلك فإن بهجة سنج الزائفة لم تستطع أن تخرج إلى الشوارع .

ومع ذلك فإن الإلحاح الاجتماعى أدى إلى تسهيل الحصول على الأموال اللازمة للتمويل و أصبحت الوكالات المانحة تشرف على الإنفاق ، وبذلك أصبحت هناك موارد كثيرة للتمويل . وقد أشرف على تلك العملية العديد من الأفراد والهيئات وعادت الحركة مرة أخرى لفرقة البرودواى . ومن ضمن الأسئلة التى تمت مناقشتها فى مؤتمر عام ١٩٧١ سؤالاً يتعلق بالدور الذى تلعبه المعدات الضوئية والصوتية . وقد رأى البعض أن تلك المعدات تلعب دوراً حيوياً فى العروض التى تتم فى المسارح الخارجية .

فعلى سبيل المثال لم تستخدم فرقة إيست هارلم " ملهى العالم الثالث " أية أدوات صوتية على الإطلاق معتمدة فى ذلك على مشاركة جمهور المستمعين . وهناك

مجموعات أخرى تحاشت استخدام المكبرات الصوتية لتخرج الأصوات الحقيقية للممثلين حيث إنها كانت تؤدى العروض المسرحية فى شوارع محدودة وضيقة أو حدائق صغيرة وفى كل الأماكن التى تساعد بطبيعتها على العرض الصوتى الحقيقى . علاوة على ذلك فقد كان هناك أيضاً مجموعات " الأخ جوناثان ر نجكامب " التى اتخذت موقفاً فلسفياً حيث رأوا أن استخدام المعدات التكنولوجية أمر غير وارد بالمرة ذلك لأن " المسرح حادث يقع على أحد جانبى الشارع " . نقطة هامة أخرى تمت مناقشتها ألا وهى تجنيد المواطنين لخدمة هذا النوع من العرض – وخاصة الأطفال – وذلك لتحقيق الأمن ، بالإضافة إلى ذلك كان هناك إجماعاً على أهمية وجود منصة مسرحية حتى ولو كان ارتفاعها قدمين أو ثلاثة أقدام . أما أهم الأشكال المستخدمة فكانت الشاحنات الصغيرة المسطحة التى بها خشبة للمسرح يمكن ثنيها ويمكن مدها وهى من الأنواع المتحركة التى كانت تفضل عن غيرها . حقاً لقد كانت خشبة المسرح " الطافية " هى أهم وأكثر الأنواع المستخدمة شيوعاً واستخداماً .

وقد كان من أوائل من إستخدم خشبة المسرح المتحركة جوزيف باب حيث عرضت فرقته المسماة ضفة نهر شكسبير " المسرحيات الشكسبيرية فى الهواء الطلق فى بداية عام ١٩٥٦ . وقد استطاع باب أن يؤسس نوعاً من المسرح الكلاسيكى التقليدى ويخرجه إلى الهواء الطلق معتمداً فى ذلك على مجموعة تأسس كنيسة الشرق الأدنى . حيث قام بتزويد عربة مقطورة بالمعدات اللازمة وأخذ يتجول بها بين الحدائق والشوارع، ولم يتردد باب فى إستخدام المكبرات على الرغم من أنه كان يسعى إلى الأماكن التى تستطيع فيها المبانى أو الأشجار أن تخفى الضوضاء المنبعثة من الشوارع . وفى آواخر الخمسينات قام باب بتوسيع العمل إلى كارفان بعربتين وبعد ذلك بثلاث عربات التى تكون جميعها شكلاً شبه سداسي وهذا الإعداد – الذى لا يستغرق ترتيبه أكثر من ساعتين – خلق مكاناً واسعاً للعرض المسرحى فى مستويات مختلفة ، من الأرض وحتى ارتفاع عدة أقدام ويستطيع بعض المشاهدين أن يجلسوا قريباً من الجوانب الخارجية لخشبة المسرح . ولقد كان تصميم باب للكرفان تعديلاً لمسرح الكرفان الفيدرالى والذى يحمل له باب ذكريات خلفية ، فلقد كان الكرفان أول مكان عرضة للثقافة ولذلك فقد عقد العزم أن يفعل هو الشىء نفسه مع الآخرين . ولقد وجد فى جمهور المستمعين فى الشوارع أنهم يستقبلون بدرجة عالية مما أدهشه كثيراً . ولقد

عرض مسرحية شكسبير " حلم ليلة منتصف صيف " منذ عدة سنوات وقال " تعتقد أن الصغار الذين يتسموا بالعنف والمشاكسة سيقولون " ما هذه التفاهة التى تعرضها لنا ؟" ولكن المفاجأة أن الناس استمعوا وأن الأطفال كانوا هادئين ، ولقد قال إن الموسيقى كان لها مفعول السحر عليهم ، وحسن " فعل شكسبير " .

ولقد أخرجت باتريشارينولدس أيضاً " الكلاسيكيات المسرحية إلى الشوارع وقد انتقلت باترشيا بالمسرح إلى الشارع من عام ١٩٦٣ وحتى عام ١٩٧٥ ، حيث كانت تقيم العروض فى أكثر الاحياء تواضعاً وأكثر الاحياء فقراً فى المدينة . وقد تدربت رينولدز فى الأكاديمية الملكية للفن الدرامى وتعلمت فى هيئة المسرح الأمريكى وفى الأكاديمية الأمريكية للفنون الدرامية . وقد كان جزءاً من دوافعها تجاه العمل فى مسرح الشارع هو ضيقها من الحرمان الثقافى الذى يعيشة القاطنون بأحياء اليهود . ولقد رأت أن دورها هو أن تقدم لهم تلك الثقافة ، ولقد كانت مندهشة من أن الناس يستطيعون أن يعيشوا كل حياتهم على بعد عشرين دقيقة من مسرح " البرودواى " دون أن يروا المسرح (الحقيقى) . إنها لمأساة كبيرة مثل أن تنكر نسب مولود ومجيئه إلى الحياة . ولقد قدمت رينولدز المسرح فى الشارع كمشروع عادل لا يهدف للربح وذلك بعد تنظيم مسرحية إلى الشارع الرابع الشرقى بمناسبة المعرض السنوى لمنظمة اصلاح عام ١٩٦٢ .

وبمجرد أن بدأت فى العمل فى مسرح الشارع واتصلت بجمهور المستمعين لذلك المسرح لم تستطع أن تتوقف مطلقاً ، ولقد كانت مندهشة بمقدار الحماسة التى أبدوها . ولقد أشا رت إلى أن المشاهدين لهذا النوع رمن العروض يستطيعون أن يغادروا المكان فى أي وقت يشا ءون ولكنهم لم يفعلوا ، والمتفرجين يزدادون أثناء العرض " فعندما تكون هناك - تقول باتريشيا - لا يوجد أحد يشاهدنا ولكن بمجرد أن يبدأ العرض ترى الناس وكأنهم يخرجون من الحوائط ليشاهدونا " . ويبدأ المشاهدون فى التجمع :

" وقلوبهم جميعاً مع العرض متزاحمين لكى يشاهدوه ، ولقد كانت المقاعد أحياناً تمنح من الأبراشيات ، ولكن المتفرج يكون راضياً إذا جلس على قفص أو إذا وقف ليشاهد من إحدى النوافذ أو الشرفات ، وبعد انتهاء العرض يندفع الناس لمقابلة الممثلين ليداعبوهم ويتحاوروا معهم ، ومنهم من يساعد فى إرجاع المقاعد إلى موضعها

الصحيح . حقاً لا يوجد ما يمكن أن نطلق علية " مشاهد " فقط ولكنه مشاهد فى كل ما يحدث أثناء وبعد انتهاء العرض "

مسرح الشارع يتم التمثيل فيه فى الشوارع والأرصفة ، ولقد كانت رينولدز سعيدة جداً بالقرب المكانى والمشاركة الفعالة من جانب المشاهدين " أن الناس قريبون منك جداً وفى بعض الأحيان يجب عليك أن تخطو فوقهم أو بينهم لتستمر فى العرض ، ولأن العرض يتم فى وضح النهار فإنك تستطيع أن ترى وجوههم . ولقد كانوا يضحكون عندما يقبل أى فرد آخر ولقد كانوا يصيحون قائلين " هاهو خلفك " أو" لقد مات ! " وكانوا يرتجفون عندما تصوب البندقية فى اتجاههم .

وفى عام ١٩٦٥ أضافت رينولدز عربة مسطحة تحمل خشبة مسرح مع ستاره خلفية من القماش ، وقد قامت برفع العمل لمسافة قدم أو أكثر حتى يتثنى للمشاهدين الذين يصل عددهم إلى ما بين خمسمائة وألف مشاهد أن يرى بطريقة أفضل . وكان يتم إحضار الأدوات والمعدات - المناظر ، الملابس ، الأساس ، المعدات الصوتية - فى عربة مغلقة كانت تستخدم أيضاً كغرفة لخلع الملابس . وقد كان موسم عام ١٩٦٦ لمسرح الشارع يتكون من ثلاثين عرضاً مسرحياً يتم تقديمهم فى أنحاء مانهاتن وبروكلين فى الحدائق والشوارع والساحات ، وكان المشاهدون يجلسون على الصناديق والكراسى التى يتم طيها وفى الشرفات أو من خلال النظر من النوافذ المحيطة بمكان العرض . وضوضاء الشوارع دائماً تصاحب العروض المسرحية بل أنها أصبحت جزءاً منها : مثل نباح الكلاب ، وصوت الطائرات ، وصوت القطارات ، وأبواق السيارات ناهيك عن الضوضاء المرورية ولغو المتفرجين الذى لا يتوقف . وكان المسرح يشتمل على مسرحيتين لهذا الموسم الأولى بعنوان " ينبغى أن تحدث لكلب " وهى مأخوذة من قصة تشيكوف المعنونه " الحرباء " وكانت الثانية بعنوان " العامل الأحمق " وهى مأخوذة من كوميديا موليير L' Etourde,acommedi,dellarteكوميديا دى لارتى .

وبينما كان هدف رينولدز هو نشر الثقافة من خلال مسرح الشارع ، فإن الهدف عند ماركيتاكمبريل يختلف حيث أرادت أن " تقدم مسرحاً جيداً للطبقة العاملة فى الولايات المتحدة الأمريكية " ، أولئك غير المهتمين بالاتجاه الثقافى الأساسى . وقد بدأت كمبريل طاقم مسرح الشارع بمدينة نيويورك كمجموعة متعددة الأصول والأعراق

فى عام ١٩٦٨ لها ميول واتجاهات سياسية . حيث قامت بعرض بعض المسرحيات فى مسرح الشرق الأدنى والمأخوذة من " الاستثناء والقاعدة " لبريخت " ولعبة دمية دون كريستبول " للمؤلف لوركا . ولقد تدربت كمبريل فى أكاديمية المسرح ببراغ وكان من نتيجة ذلك أنها كانت تقوم بتدريب فرقتها حسب معاييرها الخاصة . وكانت الفرقة -وهى مازالت تعمل حتى الأن ويطلق عليها كارافان مسرح الشارع لمدينة نيويورك - تمول عروضها فى مسرح الشارع من خلال جولات عديدة فى المسارح الأوروبية الكبيرة بالإضافة إلى المهرجانات والعروض الخاصة بالجامعات . ولم تكن الفرقة دعاية متحركة لكن كان لكمبريل بعض الأساليب المتحركة وخاصة تلك المتعلقة بسهولة الحمل والحركة. وكانت الفرق فى العشرينات والثلاثينات من هذا القرن تعرض المسرحية على أرض الشارع مثل جون بون Prolet Buehni أما كمبريل فقد استخدمت شاحنة مسطحة يمكن تحويلها إلى خشبة للعرض فى خلال عشرين دقيقة ، وكانت تعديلاتها لمؤلفات بريخت ولوركا بالإضافة إلى روايا تها عن القصص الشعبية والمواد التاريخية مثل ساكو و محاكمة فانزيتى تعتمد بدرجة معينة على التعميم وعلى المنطقية ، ولكن كمبريل ملزمة بالمعايير الفنية للتراث المسرحى الأوروبى الذى نشأت فى أحضانه .

ومن الفرق الأخرى التى كان لها اتجاهات اجتماعية وقيمة فنية فريدة فرقة ماريت لى للمسرح اللاتينى . وعملت هذه الفرقة فى شرق هارلم بين ١٩٦٨ و١٩٧٠ . وقد كانت " لى " تقوم بالتدريس لمادة مسرح الشارع فى المدرسة الجديدة للبحث الاجتماعى عندما بدأت تتحرك فى اتجاة مسرح الشارع بعد فجوة استمرت لأكثر من عشرين عاماً، وقد كتبت أربع مسرحيات للمسرح اللاتينى تقوم على الارتجال واللفظية وهى " من يوم إلى يوم " (صمويل فرنسن ١٩٧٠) و " بعد عرض الأزياء " و " حجرة الدراسة " و " لوبا " ولقد كان لكل تلك المسرحيات موضوعات وأفكار اجتماعية قوية. وقد تم تمثيل تلك المسرحيات خلال عملية غير عادية استلزمت الارتجال واللفظية والتفتح للنص الأصلى للمؤلف . أما بالنسبة للممثلين فقد كانوا أشخاصاً عاديين يتجولون فى مجتمع شرق هارلم حيث كانوا يؤدون أدوارهم ويحولونها إلى دراما مرئية وبذلك شكلوا نوعاً من المسرح يمكن أن نطلق عليه مسرح الظاهرات أو مسرح الحقائق المادية . ولأنهم كانوا يعرفون الظواهر التى تحدث يومياً فى المجتمعات والأحياء

الفقيرة - التى ينتمون إليها - فقد نقل الممثلون وبطريقة مباشرة الواقع الحقيقى للحياة فى شرق هارلم خلال فترة الستينات . حيث وصفو ا النزاعات العائلية ، وإدمان المخدرات ، والشذوذ الجنسى ، والمواجهات الطبقية فى حجرات الدراسة ، والغضب المكبوت من خلال لغة قريبة جداً إلى الواقع .

وبدلاً من وصف الحقائق التاريخية التى كانت تظهر فى عناوين الصحف قام هؤلاء الممثلون بتجسيد الحياة التى تكون الأحداث التى تنتقل إلى عناوين الصحف .

وفى صيف عام ١٩٦٨ كانت فرقة ماريت لي والمكونة من عشرة ممثلين وخمسة مساعدين تقوم بعرض خمسة وثلاثون عرضاً مسرحياً فى أحقر الشوارع وأشدها فقراً بولايات مانهاتن وبروكلين وبروتكس . وكان مقر الفرقة منزلاً قديماً بشارع ١١٦ بالشرق وكانت الفرقة تسافر من مكان لآخر فى عربة قديمة متهالكة تجر عربة من عربات القش قاموا بتأجيرها . وتم تزويد العربة بسلم صغير متحرك وبعض الأجزاء الخشبية بالإضافة إلى مكبرات الصوت ويمكن أن تصبح خشبة مسرح طولها ١٤م وعرضها ٨ م فى أقل من عشرين دقيقة . وكان هناك أيضاً ثلاثة مكرفونات مع اثنين من مكبرات الصوت لكى تصل أصوات الممثلين ، وقد قدرت لى أن الفرقة قامت بالتمثيل فى ذلك الصيف لأكثر من خمسة عشر ألف إلى عشرين ألف متفرج فى مقابل ثلاثة عشر ألف وخمسمائة دولار . وكان يوجد من المتفرجين ما يقذف بأكياس المياه على الممثلين ومن يقول ألفاظاً بذيئة ، بالإضافة إلى الكثير من المتفرجين الذين يتصفون بعدم المبالاة إلا أن الكثير منهم أيضاً كانو ينتبهون إلى العرض المسرحى ويقومون بالتجاوب مع الممثلين عن طريق التصفيق والتهليل والملاحظات الساخرة بالإضافة إلى الأسئلة التى تعقب العرض المسرحى . هذا يمكن القول بأن مسرح " السالت" أو المسرح اللاتينى كان مسرحاً بدائياً عن قصد حيث كانت " لى " تعتقد أن المسرح فى أفضل حالاته يتكون من " ثلاثة ألواح خشبية واثنين من الممثلين وانفعال ما ولقد جاهدت بشدة لأن تخرج هذا المسرح البدائى إلى النور، المسرح الذى تكون أداتهالمسرحية على أرض الشارع ومن هنا تلاشت المساحة أو الفضاء المسرحى تماماً : حيث أصبحت خشبة المسرح وأرض الشارع جزءاً واحداً لا ينفصل . فالمسرح لا يستطيع أن يفعل أكثر من ذلك لتدمير الخيال ولتقوية البدائية التى أوحت لكثير من الرسامين

والنحاتين فى الأجيال السابقة علاوة على ذلك فقد كان يتم دعوة متفرجى الشارع للدخول فى حوارات ومناقشات مع الممثلين بعد كل عرض مسرحى ، حيث كان يجلس الممثلون على حافة المسرح ليتحدثوا لأكثر من ساعتين مع الجماهير ، وقد كانت هذه الجلسات بمثابة جزء من العرض المسرحى ، كما أنهم يعتبرون نوعاً من نزع الأقنعه عن الممثلين . وربما يرجع هذا الأسلوب إلى مسرح بيك حيث دعى فى عام ١٩٦٨ - ١٩٦٩ المتفرجين للاشتراك فى بعض العروض مثل " الجنه الأن " ، وقد غلف إحساسهم بأنهم يؤدون مهمة ما فى سلوكهم ، ولكن فى شوارع الأقليات بالمدينة لا يمكن أن يتم ذلك حيث إن المشاهدين من أبناء الطبقة الوسطى لا يقبلون مثل ذلك .

إن هذا النوع من المسرح - مسرح الشارع - الذى قدمه أرتود لا يمكن أن يتم الا فى الشوارع . المسرح الذى يلغى خشبة المسرح وقاعة المتفرجين والذى " يرسخ التواصل المباشر بين المشاهد وبين المشهد ، وبين الممثل والمشاهد "، ولقد كان أرتود لا يفكر فى شارع مدينة ولكن كان يتخيل " حظيرة " يعاد بنائها لتصبح مكاناً مقدساً . ولكن فى حرارة صيف الستينات وأوائل السبعينات ، أصبحت شوارع المدينة تمثل للكثيرين مكاناً مقدساً يمكن أن يمثل عليه حدثاً مقدساً وقد تصور بيتربروك مسرحاً مشابهاً " لمسرحه التقريبى " فهو مسرح لا يتم التمثيل فية على العربات التى تجرها الخيول ، ولا على الحافلات حيث يقف المشاهدون وهم يشربون . وهذا المسرح يتلاءم مع فكرته واعتقاده فى " المسرح المقدس " الذى يستطيع أن يجعل الشىء المقدس الذى لا يمكن رؤيته مرئياً . وأيضاً كان مسرح الشارع هذا يشبه إلى حد كبير المسرح التقليدى لروبرت بروستاين أكثر مما يشبه مسرح التمرد الشخص نفسه فلقد كان تمرداً ضد مسرح التمرد وطعنة لمحاولة إعادة صياغة الإيمان فى عالم متجانس . ولقد كتبت ماريت لي عام ١٩٦٨ أن الهدف الأساسى لمسرح السالت SALT هو " زيادة التواصل بين الناس المغتربين - بين الآباء وأبنائهم ، وبين الأفراد ، وبين برتوريكانز والزنوج - فلقد كانت لى تفكر فى المسرح كوسيلة لكل من الممثلين والمشاهدين للمشاركة فى محاولة اكتشاف الذات والذى " يساعد بدوره على القضاء على التفرقة الاجتماعية ، ويخلق مجتمعاً نظيفاً ومتحاباً " واعتقاد لى فى المسرح بهذه الطريقة يؤكد على العلاقة الوطيدة بين المكان والدراما والممثل وجمهور المشاهدين . فالممثل والمتفرج يجب أن

يكونوا فى المكان نفسه (ولهذا السبب بالإضافة لعدة أسباب أخرى كانت لى تنتقد بعض الناس مثل بيكس الذى كانت تشعر بأنه يحاول أن يكون مجتمعاً منفصلاً عن جمهور المشاهدين) . فالدراما تنبع بطريقة مباشرة من المتفرج - وبكونها قائمة على الارتجال واللقطية - فإن الدراما تقدم فى المكان الذى يوجد فيه المشاهد والممثل ، ويتم العرض فى الشارع حيث يعيش كل منهما .

ولقد كان بيتر شومان أكثر صراحة من غيره عن إحساسه بالرسالة الدينية والالتزام المسرحى عندما قام بنقل مسرح الخبز والعرائس إلى الشارع حيث كانت أرغفة الخبز التى كا يقتسمها الممثلون والمشاهدون خير دليل على رغبة شومان فى أن يفهم كل الناس أن عمل المسرح يعتبر من الشعائر الدينية حيث يتقاسم الممثلون خبز الحياة . فلقد قال إن مسرح الخبز والعرائس " متمثلاً فى رومانسية القرن التاسع عشر يصور الناس على أنه إله مقدس وخير " وقد أكدت عرائسة الضخمة - من عشرة إلى خمسة قدم طولاً - بالإضافة إلى الأقنعة للأهمية الدينية لهذه الطقوس . حيث كانوا يظهرون فى الهواء الطلق فلقد جذبوا الانتباه إلى السمات التى يسهل التعرف عليها مثل الأسنان الحادة البارزة أو دمعة على الخد وذلك " من أجل أن يجعلوا العالم بسيطاً " ولقد قال شومان " يجب أن نتحدث بلغة بسيطة يمكن أن يفهمها الجميع "

ونفس الإحساس بالرسالة الدينية يشكل مسرح الشارع هذه الأيام فمسرح الكريستال بمدينة نيويورك يطلق على عملية التمثيل " عملية الوعظ " وهذه الفكرة كانت أول من أوجدها ماريت لى عام ١٩٦٧ عندما قامت مع جورج بازتينف بإنتاج أول مسرحية لمسرح الشارع فى الهواء الطلق بالحديقة المركزية كجزء من عرض للسلام . ولقد كانت متأثرة فى بادىء الأمر بالعمل الذى رأته من شومان ونيكولاس . وقد قالت " لقد ماتت العقيدة " ولكن مسرح الشارع كان " شيئاً دينياً . ومنذ ذلك الحين كانت هى وبيرتنيف يقومون بانتاج مسرح الشارع كل صيف ، وهى مازالت تفكر فى مسرح الشارع " كنوع من الشعر " حيث يجب أن يحتوى على " عنصر ديني وعنصر شعري" وبمعنى آخر فإن مسرحيات الشارع يجب أن تعكس للعامة الحقائق الأخلاقية والدينية التى يؤمنون بها .

وماذا تعنيه بيئة الشارع كمسرح إلى المشاهد يجب أن يظل غامضاً ماعدا الحقائق المادية الثابتـه مثل الضوضاء المستمرة للمرور ، وأصوات القطارات ، وأصوات الطائرات ، وأبواق السيارات ، وحركات المشاهدين ، وصياحهم ، وصيحات الاستهجان التى يصدرونها . كل ذلك جزء لا يتجزأ من العرض المسرحى فشارعك هو نفسه مسرحك ، فنستطيع أن تدخل بيتاً لترى حرباً فى الأخبار المسائية كما لو كانت عرضاً فنياً تراه فى حجرتك ، وتستطيع أن تخرج من بيتك لترى عرضاً فنياً آخر يعرض خلف المبنى الذى تقطن فيه حيث تشاهد فيه مراهقاً يسرق ممتلكات عائلته حتى يشترى بثمنها المخدرات . وأنت تعلم أن كل ذلك يحدث فى كل من حولك ، تستطيع أن تلقى بملاحظاتك على الممثل وتناقشه بعد انتهاء العرض ، وبهذا فقد أصبح العالم كله خشبة مسرح أو وهم خشبة مسرح .

ومن خلال تلك الظواهر التى تعتبر بمثابة إعادة اكتشاف للبيئة المسرحية ، سعى ريتشارد شيشر لأن يكون المتحدث الرسمى لحزب الطليعه ، ولقد كان شيشنر متأثراً بحادث غامض وقع له وكان له أثراً كبيراً على مفهومه " للمسرح البيئى " ولقد وصف لنا ما حدث له وهو يجلس ذات ليلة فى شرفة صغيرة ، وقد كان يستمتع بمشاهدة الأفلام التى تعرض والأطفال الذين يرقصون على الموسيقى المصاحبة ، وما كان فيه إلاأن وجد نفسه " يشارك ويرقص ويحتفل هو أيضاً " ولقد أصبح هذا الحادث هاماً بالنسبة إليه لأن " المشاركة ، والارتجالية ، والهواية ، والطقوس ، والضرورة ، والبيئة قد واجهوا وتفاعلوا مع بعضهم البعض " . كان تعدد الأخيلة والأصوات وحياة الشوارع قد صنعت فناً جديداً ثم اكتشافة . فن بلا فن ولا يمكن " مراجعته أو نقده " وبالنسبة لشيشز - غيره - تمثل شوارع المدينة وحدائقها البيئة المسرحية الوحيدة المناسبة " لمسرح مفعم بالحيوية والنشاط " أو إلى " مسرح مفتوح " أو إلى " مسرح فقير " . ففى الشوارع يكون المسرح فى شوارع مفتوحة لكل الناس ولقد كانت الشوارع هى المكان الذى يعيش فيه الفقراء ، ولقد كانت العروض التى تعرض فى الشوارع دائماً محدودة بالميزانيات القليلة وليس بسبب المسرح التجارى . وإذا كانوا محددين بسبب فلسفة سياسية معينه فإن هذا التحديد كان مفروضاً عن طريق بعض الناس . وإذا كان مسرح الشارع لا يتطلب أية حرفة أو مهارة فنية إلا أنه يفرض بعض الحالات التى تتطلب

واحدة من بين أسلوبين متناقضين للتمثيل . فهو يستلزم إما أسلوباً متفتحاً للتمثيل حيث يتفاعل الممثل مع اضطرابات البيئة أو - إذا كان الممثلون أفراد من الناس الذين يعيشون فى الشوارع - تعزز أسلوباً يكون فيه الممثلون أفراداً يتصرفون وكأنهم فى " الحياة الواقعية " فالممثل لا يعتبر شخصية بل هو شخص ممكن أن يكون الجار التالى لأى فرد . وفى كلتا الحالتين فكرة الخيال تكون منعدمة ، فالممثل إما أن يكون مؤدياً يلعب دور شخصية معينة أو أن يكون شخصاً ما يتفاعل مع نفسه . بالإضافة إلى ذلك فإن أى فكرة عن " الواقعية " يتم طرحها جانباً . والشيء الوحيد الذى يبقى هو المسرح الكوميدى أو البطولى أوربما مسرح مماثل لمسرحية شيشز " **القناع الكامل** " وهو عرض مسرحى للذى يقوم بالعرض نفسه . ومرة أخرى فى كلتا الحالتين فإن الاهتمام ينصب على الممثل ، وعلى كلماته ، وحركاته ، وإيماءاته . فالهواء الطلق يستوعب كل شيء حتى أصوات البنادق والموسيقى الصاخبة ، ونتيجة لذلك فإن المشاهد لا يتوقع أن يمر بخبرة سلبية داخل وهم الواقع ، ولكنه يتفهم أن العرض المسرحى يستثير قدراته لكى يتفاعل مع ظروف حياته والحياة من حوله ، وعلى ذلك فإن المتفرجين الذين يشاهدون هذا النوع من المسرح يستفيدون من الخبرة التى يمرون بها ويحاولون تطبيقها على حياتهم الشخصية ذلك لأن الخبرة التى يرونها واقعية كما توجد فى الحياة العادية بسبب وجودها بالمسرح فى الشارع الذى يقطنون فيه .

وقد كانت الشوارع - ومازالت - بمثابة الهدف النهائى لإعادة تعريف المسرح ، فالشوارع بيئية وديمقراطية تماماً ، وعلى ذلك فإن أى تفكير فى الفضاء المسرحى للمسرح الأمريكى منذ الستينات يجب أن يأخذ فى الاعتبار شوارع المدينة كمكان للعرض المسرحى حيث يستطيع أن يتحرك العامة ليشاهدوا المسرح لكى تنتشر الثقافة وينمو الوعى الفردى والوعى الجماعى للأفراد وحيث يعم التوافق والتفاعل مع القضاء على الحواجز . وسيظل ما يعود بالفكر إلى الداخل من تلك البهجة قضية أخرى .

١٤ - الفضاء الكوميدي

مايكل إسكاروف

حيث إن دراسة الأصل التاريخى لكامة "مسرح" تشير إلى أنه (مكان للمشاهدة) فإن الفضاء أساسي فـــي هــذه الوسيلة مثلما يكون الوقت أساسياً بالنسبـــة للخيال أو الموسيقى ، وأنا لا أفكر فى المسرح كمجرد مبنى أو مجرد مساحة هندسية تحتوى على خشبة المسرح وقاعة المتفرجين ، ولكننى أعتقد أن المكان الذى يعرض فيه العرض المسرحى يجب أن يُدرس بالمعنى الواسع ، من بداية خشبة المسرح فى مسرح إلى المدينة أو الدولة التى يقع فيها ذلك المسرح . هذا بالإضافة إلى أننى أيضاً أشير إلى الأسلوب الذى يستغل فيه كاتباً دراميا معنياً المساحة الحالية ، والتى يستغل فيها أيضاً منتجاً معنياً المساحة المتاحة ، أما المنتج فهو مقيد بحجم التسهلات الموجودة تحت تصرفه والكاتب المسرحى مقيد بحدود خياله . ولذلك يمكن تخيل المساحة المسرحية على أنها سلسلة من الدوائر المركزية تكون أصغرها استخدام منطقه خشبة المسرح فى مسرح معين وتكون أكبر تلك الدوائر البلد التى يتم فيها العرض المسرحى ، ناهيك عن هذا النمط من الدوائر المركزة يشكل ما يقال وما يحدث على المسرح . وكما سنرى فهو بلاشك عملية أحادية الاتجاه بمعنى أن العبارات المسرحية تستطيع أن تحدد الأسلوب والطريقة التى ندرك بها البيئة التى تقع فيها تلك العبارات ، وهذه البيئة بدورها تحدد المعنى أو ربما تغيره بطريقة كبيرة ، مثالاً غير مسرحي يمكن أن يفى بالغرض هنا ويوضح تلك النقطة تمامًا . عندما أنطق عبارة " إننى أطلق على هذه السفينة روح الخمر " وإذا كان المتكلم يقف فى المخرج ممسكاً بزجاجة شمبانيا فى يده وعلى وشك أن يقذف بها فى جانب من جوانب السفينة فهو يفعل ما يطلق عليه جيه . إل . أوستن " فعل منجز " والذى يكون فيه نطق الكلمات مصاحباً للقيام بالفعل وبهذا يتم الاثنان فى الوقت نفسه . ومن ناحية أخرى فإذا كان الشخص الذى يتحدث ثملاً إلى حد ما وهو يستعد إلى فتح الزجاجة السادسة من الخمر فإن معنى الكلمات سيكون مختلفاً إلى حد ما . بالرغم من الكلمات متطابقة تماماً فى كلتا الحالتين إلا أن سياق الحديث يحمل تأثيراً كبيراً على معنى الكلمات نفسه . ولذلك ففى مسرحية صمويل بيكيت " نهاية اللعبة" يشكل الصندوق الخشبى الذى يوجد فيه والدىً البطل ، ناج ونيل ، الحديث بينهما

حيث يعطى ذلك نوعاً من التراجيدية الكوميدية ، على العكس من ذلك الجالس على المقعد ذى العجلتين .

وصمويل بيكيت خاصة فى مسرحياته الأخيرة مثل مسرحية " الأيام السعيدة " ومسرحية " لست أنا " يوضح لنا كيف استطاع أن يتخلى عن معظم العناصر المكونة للدراما التقليدية والتى لا يمكن الإستغناء عنها مثل الحركة والديكور والإيماءات وحتى الحوار (" مثل تصرف بدون كلام ") . إلا أن البعد الوحيد الذى لا يمكن الاستغناء عنه هو الفضاء . حيث إن المسرحية لا يمكن أن يتم تمثيلها إلا من خلال مكان ، وهذا الشئ لا يوجد فى الرواية أو القصيدة بالرغم من أن كل منهما يحاول أن يمثل المساحة ولكن من خلال اللفظ فقط . هذا وإذا تحدثنا عن المساحة فى رواية أو قصيدة ، فإن ما نتحدث عنه هو مساحة(تتوسط الكلمات) أو (تحتل العلاقات السوداء على الورقة) فالمساحة الخيالية أو الشعرية ليست " هنا " أبداً مثلما تكون فى المسرح .

وإذا كان الوقت فى كل أشكال الفن ، حيث الحد الأدنى منه فى فن الرسم (وفيه نتعامل مع الوقت الذى تأخذه أو تستغرقه العين لتتفحص القماش) ، فإن الفضاء عنصر أساسى من عناصر المسرح والذى يعتبر الفن الأدبى الوحيد الذى تلمس فيه ذلك بوضوح .

وإننى لن أتناول هنا بالشرح والتحليل فنيات الفضاء المسرحى ، ولكن يكفى أن أقول إنها إما " تعترض " أو" تصف " حيث إننى قمت باستخدام مفهوم أرسطو عن الفرق بين " الإظهار " و " الإخبار " حسب مقتضيات عملى ، وفى أثناء عرضى لأنواع الفضاء التى تكون غريبة على الدراما الكوميدية وخاصة الفارس Farceسيكون التركيز الأكبر على المساحة المعروضة وليست المساحة الموصوفة التى تنتج من الشخصيات الواقفة على خشبة المسرح .

وكما رأينا أن الموقف وسياق الحديث يستطيع بل يحدد المعنى لما يقال فإن ما أريد أن أقوله مقدماً أنه فى الدراما الكوميدية عادة وفن الفارس بصفة خاصة ، المساحة هى التى تحدد الشكل الكوميدى كما أنها هى التى تعطى للألفاظ النكهة الكوميدية ، وما سأستخدمه هنا لأتحقق من الفارس الذى قمت بوضعه وأعمل على تعميمه هى الدراما الأوربية والأمريكية ، ولكى أفعل ذلك سأتغاضى عمداً عن الحدود القومية

والتاريخية حيث أعرج مما يحدث فى فن الفارس Farce فى فرنسا إلى ما يحدث فى الولايات المتحدة وبريطانيا والدول العربية . فإنه لا توجد أيه تقاليد مسرحية غربية لأتأثر بما حولها فى كل شيء ، فالتفاعل هو القاعدة وليس الاستثناء .. وإذا بدأنا فى مناقشة كيفية استغلال المكان فى الدراما فإن الفرد يستطيع أن ينظم مجموعة من الاحتمالات ، وأن ينظم نموذج مكانى يشمل الأزواج التالية :

مفتوح	مغلق
متعدد الأشكال	أحادى الشكل
موُحد	مقسُم
ثابت	متحرك
خارجي	داخلى
قاعة المتفرجين	خشبة المسرح

فى الدراما الكوميدية مقارنة بالدراما التراجيدية ، فإن المكان يميل إلى أن يكون مفتوحاً بمعنى أنه (يسمح بالكثير من الدخول والخروج من و إلى خشبة المسرح) مثلما كان يوجد فى فن الفارس Farceبفرنسا فى القرن التاسع عشر على أيدى مؤلفين مثل فيادو ، لابيشيه ، وكورتلين . كما أنه يكون مركب أو متعدد (حيث يسمح بتغيير المشاهد مرات متعددة) وربما تقع الأحداث فى الداخل أو الخارج ويكون المشهد منقسماً إلى اثنين أو ثلاثة أجزاء على خشبة المسرح تعمل كلها فى وقت واحد كما فى مسرحيات فيادو ، إكبورن ، وستوبارد ، كما أن مكان نطق العبارات يقدم على أنه متحرك وليس ثابتاً كما فى مسرحية ثورنتون وايلدر " السيارة البولمان هياوثا " ومسرحية بيكيت " كل الساقطين " التى نجد فيهما سيارة وقطار على الترتيب ، بينما نجد فى الدراما التقليدية ، ودراما ما قبل ارتوديان ، والدراما غير الكوميدية الانفصال واضحاً بين خشبة المسرح وقاعة المتفرجين . الاعتقاد السائد بأن المتفرج ينظر من خلال الحائط الرابع ، أما فى الدراما الحديثة فالحاجز بين خشبة المسرح وقاعة

المتفرجين يُلغى أحياناً بحيث نرى فى إحدى مسرحيات كوكتيو متفرجاً مزيفاً يقف من مكانه ثم يستوقف العرض ويقوم بتصحيح نطق أحد الممثلين فى المسرحية وهكذا .

والدراما الكوميدية تثير قضية مكانية أخرى ألا وهى أن توضح أو لا توضح وهذه هى القضية التى لا يعاملها كتاب الكوميديا المسرحية بجدية كافية ، فقد وضع ألفريد جارى الإتجاه العام للوقوف غير التقليدى فى "Ubu Roi " أبو ملكاً والتى قال فيها أن " الأحداث تقع فى بولندا " . وفى البرنامج الإنتاجى لعام ١٨٩٦ أوحى جارى بأن اللافتات التى تظهر على خشبة المسرح تشير إلى التغيير فى المكان بالاضافة إلى أن استخدام أيه أداة فى الديكور لغرض ما مثل باب أو شباك يجب أن يتم إحضارها إلى خشبة المسرح كلما كان الاحتياج إليها . ومكان الأحداث – بولندا – يصبح حينئذ مجرداً ، وتكون نتيجة النقد الساخر العنيف لجارى والذى عبر عنه بطريقة مثيرة للضحك – رغم أنها مقصودة – موقفاً غير واقعي بالمرة ، ويكون التأثير كوميدياً بالطبع . إلا أنه على الرغم من المسرح الثائر الذى عبرت عنه Ubu Roiفإن نظرية جارى أقرب ما تكون إلى الدراما الفرنسية الراسخة منذ القرن السابع عشر وأعلامها من كتاب التراجيديا مثل راسين وحتى كتاب مسرح اللامعقول الحاليين من أمثال يونيسكو. ولقد كتب جان جيرادو بعده بحوالى ثلاثين عاماً فى توضيح تلك النقطة قائلاً " إن الرجل الفرنسى يأتى إلى المسرح ليستمع ، ويحل عليه التعب والملل إذا أجبر على المشاهدة حيث إنه يؤمن بالكلمة ولا يؤمن بالديكور .

ولكن الموقف غير الواقعى مقصوراً على مسرح ما بعد الطبيعى الفرنسى فثورنتون وايلدر على سبيل المثال فى الإرشادات المسرحية لمسرحية " السيارة البولمان هياوثا " (١٩٣١) قال عن إعداد منظر طريق القطارات : " مع رفع الستارة يظهر لنا مدير المسرح وهو يقوم برسم بعض الخطوط على أرضية خشبة المسرح باستخدام قطعة من الطباشير .

مدير المسرح : تلك هى خطة تحرك العربة البولمان . إن اسمها هياواثا ، وفى الحادى والعشرين من ديسمبر ستكون فى طريقها من نيويورك إلى شيكاغو وعلى يسارك هنا يوجد ثلاث حجرات ، وهنا يوجد الممشى فى عربة القطارات وخمسة أفراد من الطبقة الدنيا ، وكل المقاعد مشغولة حيث لا يوجد أى مقاعد

شاغرة ، المقاعد العليا والمقاعد السفلى ولـــكـــن لأغراض هذه المسرحية فنحن نقصر اهتمامنا على الأفراد الذين يشغلون المقاعد السفلى فقط .

ومثلما فعل جارى ، فعل وايلدر حيث إنه أعطى الأولوية للكلمة وليس للنظر وحيث إن إعداد المسرح للتمثيل يكون دائماً عن طريق الحركة ، فقد اختار وايلدر أسلوباً مبتكراً لتقديم أشكال الحركة يعتمد على حركة الشخصيات من مكان لآخر وبذلك أصبحوا أماكن متحدثة " .

الحـــقـــل : أنا أمثل الحقل الذى تمر عليه بين جروفر موررنز بولايـــة أوهـــايو،ومدينة بترسبرج بولاية أوهايو أيضاً . وفـــى هـــذا الحقل يوجد واحد وخمسون سنجاباً ، ومائتان وسته مـــن الفئران ، وستـــه ثعابين، وملايين الحشرات والعناكب . وكلها نائمة حيث إنها فى فصل الشتاء

واذا كانت المساحة الخارجية يتم تمثيلها بواسطة الممثلين ، فإن المساحة الداخلية من عربة القطار البولمان – لا تقدم عن طريق الديكور ولكنها تقدم عن طريق التمثيل الحركى الصامت وتكون الإرشادات المسرحية كالتالى :

يدخل الممثلون وهم يحملون المقاعد ، وكل منهم يحمل مقعده ثم يضع مقعداً مواجهاً لمقعد آخر فى المكان المخصص له والمحدد بالطباشير . ويجلسون فى مقعد واحد حيث يظهر جانب الوجه ناحية المشاهدين ثم يضعون أرجلهم على المقعد المقابل كما لو كانوا يرقدون على سرير النوم . وهذا المشهد المثير للضحك بالرغم من أنه يقدم ببراعة فائقة فى قالب غير واقعى إلا أنه يرتطم بالحديث وغالباً ما يحُدث ذلك التأثير الكوميدى . وهذا ما يتم تقديمه من خلال وضع الأشياء المتنافرة بجانب بعضها البعض مما يحدث تأثيراً كوميديا والذى ينبع هنا من المقاعد المتعددة لذلك :

أحد الركاب فى

الجزء السفلى : (فى صوت حاد) : حمال ! حمال !

الحمال : نعم سيدتى

نفس الراكب : كيس المياه الساخنة يسرب المياه ، وأعتقد أنـــه يجب عليك أن تأخذه بعيداً . إننى لا استغنى عنه ليلاً

الراكب الخامس : (يتحدث بحدة إلى المسافر الذى فوقه) : أيها الرجل هل لك أن لا تتدخل فيما لا يعنيك وإلا أبلغت الكمسارى

مدير المسرح : (يأخذ مكان الراكب الخامس) آسفا ياسيدتى فأننى لم أقصد أن أضايقك ، فلقد وقعت حمـــالات البنطلون وكنت أحـــاول أن ألتقطها .

والتأثير الكلى لمسرحية وايلدر هو نوعاً من السيمفونية الكوميدية للأصوات تذكرنا بالدراما الإذاعية الجميلة مثل مسرحية دايلن توماس " تحت غابة اللبن " ،مسرحية بيكيت " كل الساقطين " .

وعندما يقرر الكاتب المسرحى أن يسخر من السمة التقليدية للمسرحيات ذات البنية الجيدة والتى تم عرضها فى نهايات القرن التاسع عشر ، فهو ربما عن غير قصد يضعف ذلك التقليد بطريقة كوميدية مبدعة مثلما فعل ثورنتون وايلدر . وربما يكون خير مثالاً على ذلك ثلاثية برنارد شو الساخرة " العاطفة ، السم ، والتُحجر " ١٩٠٥ والتى بدأ فيها شو بالسخرية من الاعتقاد فى الحائط الرابع عن طريق الحديث التالى بين السيدة (ماجينيا) وفيليس الخادمة :

فيليس : هل أنت مرتدية ملابسك سيدتى ؟

السيدة : ليس الليلة يا فيليس (وتلقى نظرة من خلال المكان الفارغ حيــث لا يبعد الحائط الرابع) ليس فى مثل هذه الظروف

وفى هذه المسرحية يعبرلنا شو عن التفاعل الشديد بين الشخصية المسرحية وبين مساحة خشبة المسرح ولقد كانت الإرشادات المسرحية جيدة لدرجة لا يمكن نسيانها " حيث إنه من الصعوبة أن نجد ممثلاً على خشبة المسرح قادراً على أن يأكل أجزاء حقيقية من الحائط ، فقد تم استبدالها فى العرض المسرحى بقطع من البلاستر وقد بدا ذلك مقنعاً للغاية ، حيث يتم استبدال قطع الحلوى بتلك القطع من البلاستر ، وهناك فارق ضئيل بين الاثنين ولكن مذاق حلوى الزفاف يُعتبر أكثر قبولاً لدى الكثير من الناس ".

ومسرحية شو هذه تعد محاكاة ساخرة للميلودراما الفيكتورية ، بالإضافة إلى أن الحوار يقترب من التأثير الكوميدى لأسلوب ماركس برزرز . وقبل أن تخلُد السيدة ماجنيسيا للنوم كانت هناك بعض التلميحات أنها ربما تُقتل وهى نائمة . والإرشادات

المسرحية الميلودرامية تعكس لنا أن المؤلف دائماً متأثر بالإغراءات السردية القصصية : تغلق السيدة ماجنيسيا الضوء الكهربى (...) وينعكس شعاعاً أبيضاً على وسادتها ، ويضىء وجهها الجميل بنوره . ولكن الرعد بدأ يدوى ثانية ، وظهر ضوء أحمر شاحب مركزاً على الباب الذى انفتح فجأة بقوة ، حيث ظهر من خلفه شكل بشرى كئيب يرتدى ملابس النوم ومتخفياً داخل عباءة قرمزية وبينما هو يتسلل ناحية السرير نرى توهجاً غير عادي بطل من عينيه ، ونرى خنجراً له رأس كبير يتدلى بعصبية من يده اليمنى ومتجهاً ناحية السيدة النائمة والتى عطست فجاءة ، حيث ما كان من الشخص الذى يريد قتلها إلا الانحناء والاختباء تحت السرير ، ولقد كانت عطسة قوية جداً أربكته . ثم ظهر سريعاً ورفع رأسه بحذر لمستوى ملاءة السرير .

القاتل : لم أعد أستطيع أن أمكث هنا لأستمع إلى دقات قلبى العالية سوف أقتلها (ثم يرفع الخنجر ثانية . فتغنى الملائكة . ويعود هو ثانية لينكمش ويمكث فى الغرفة) .

ما هذا ؟ هل وصل ذلك الموقف إلى السماء ؟

السيدة ماجنيسيا : زوجى ! (تغيرلونه حيث ظهر كل ألوان قوس قزح على ذلك الوجه الذى بدا وكأنه شبح) لماذا تغير لونك ؟ وما هذا الذى تفعله بذلك الخنجر بحق السماء ؟

فيتز :(يتظاهر بعدم الإكتراث ولكنه متوتر) إنه هدية من أمى . إنه جميل أليس كذلك ؟

السيدة ماجنيسيا : ولكنها وعدتنى بشريحة من السمك .

فيتز : إنه خليط من شريحة السمك والخنجر .

وحل العقدة لهذه المسرحية أكثر سخرية ومرح ، فأدولفس بعد أن التهم كميات كبيرة من البلاستر الممزوج بالماء أحياناً أصبح كالتمثال الحى صلبٌ تماماً وبهذا (فقد تحولت الشخصية بعد التهام الديكور إلى مجرد ديكور على المسرح لا يتحرك .

(٢)

إن مسرحيات ألفريد جاري وبرنارد شو وثورنتون وايلدر تمثل التدخل الدائم بين المحاكاة التقليدية الساخرة والتجريب الطليعى والكوميديا . وتتناول قضية التجريب الجدل الواقع بين الواقعية والتيار المناهض لها وهذا يعود بنا ثانية إلى الانقسام الذى ذكرناه فى البداية بين المغلق / المفتوح . ولقد أصبح واضحاً الآن أن اختيار مكاناً مغلقاً أو آخر مفتوحاً هو الذى يحدد الأسلوب أو الشكل الدرامى للعمل المسرحى ، فالإعلان هذا يميل إلى أن يتدخل مع الدراما التراجيدية والعكس صحيح بمعنى أن المكان المفتوح يميل إلى أن يتعامل مع الدراما الكوميدية ، فالمكان المغلق - فى مسرحيات مثل مسرحية سارتر Huis dos†، ومسرحية آرثرميللر حادثة فى فينشى، ومسرحية الأخرس - يصور موقفا مغلقاً نهائياً (أو ما يطلق عليه المصير التراجيدى) وكما تحدث رولان بارت فى موقف آخر حيث قال إن بطل مسرحيات راسين يكون فى حالة حبس دائم فهو لا يستطيع الهروب دون أن يموت " وهذا أيضاً يمكن إثباته فى كثير من الأعمال المسرحية التراجيدية المعاصرة . فملاحظة البطل التراجيدى فى نهاية اللعبة يمكن أن تمتد لتشمل مسرحيات أخرى كثيرة لسارتر ، وبنتر ، وبيكيت ، وجنييه ويونسكو ، وآخرين كثيرين حيث يكون المكان الذى يقوم فيه العمل المسرحى حجرة مغلقة : " خارج هذا المكان لا يوجد شىء سوى الموت " ، وإذا كان المكان المغلق يكون أحياناً آمنا ويحمى من بداخله فى مسرحية بنتر " الوكيل " فإنها ليست كذلك فى مسرحية الخادم الأخرس ، أو مسرحية جنية Haule Surveihhance (والتى كانت فى زنزانة سجن) أو فى Les Bonnes (حيث المكان مجرد غرفة مغلقة) .ويمكن القول بأن مسرحية آرثر ميللر " حادثة فى فيتشى " هى أكثر المسرحيات حدة وتطرفاً فى ذلك الذى يعرف بالانغلاق التراجيدى . فلقد كان مكان الأحداث غرفة العقاب بمدينة فينتى عام ١٩٤٢ . ولقد كانت شخصيات المسرحية محتجزة هناك بواسطة النازيين وأعوانهم الفرنسيين حيث كانوا ينتظرون التفتيش والتحرى ثم بعد ذلك يتم تقرير مصيرهم وتحديد أى منهم سوف يذهب إلى معسكر الاعتقال .

ولقد كانت الحجرة نفسها مغلقة تحت حصار دولة مسجونة - فرنسا المحتلة - وكانت الدولة نفسها مسجونة ومحاصرة من خلال أوروبا المحتلة . فهى دوائر متحدة المركز للجحيم فى العصر الحديث حيث لا يوجد أى أمل للهروب .

وعندما نعكس تلك الخلفية التراجيدية فإنه ليس من الصعب أن نفهم كيف أن العكس - ألا وهو المكان المفتوح - يتزامن مع الأسلوب والشكل الكوميدى . فالتحديد والإغلاق ثابت مع ثبات الإعداد المسرحى بينما نجد العكس من ذلك فى المكان الكوميدى الذى يجب أن يظل مفتوحاً دائماً حيث يسمح بالكثير من الدخول إليه والخروج منه . ولقد لاحظ ألبرت برميل عن فن الفارس †Farceفى فرنسا أن " كتاب فن الفارس الفرنسى كان يمد المسرح بالكثير من المداخل والمخارج حتى أن كثيرا من المشاهد تبدو وكأنها صنعت من أجل إطارات النوافذ أو الأبواب أكثر من الحوائط والأرضيات والأسقف مع بعضهما البعض " .

فالاحتجاز هو إنكار للحرية وإنغلاق نفسى أو مصادرة ولكنه - من ناحية أخرى -

يمكن أن يكون له هدفاً كوميدياً إلى جانب بعض المعانى الجادة . ومسرحية الكاتب أرستوفانيس " Ly sistrata" توضح تلك النقطة . فى هذه المسرحية قام النساء باحتلال مدينة أكروبولس التى تحتوى على وزارة المال - تحت قيادة القائدة " ليستراتا" - فى محاولة لإجبار الرجال على إنهاء الحرب فى اليونان ولقد استخدم النساء أجسادهن كمكان رئيسى للصراع - حيث رفضوا إقامة علاقات جنسية مع أزواجهم آملين من ذلك أن يجبروهم على وضع نهاية للحرب . ولقد تم ربط الدافعين الرئيسين للمسرحية وهم احتلال مدينة أكروبوليس والإضراب الجنسى للنساء بطريقة ساخرة مضحكة عن طريق فكرة الأبواب وإغلاقها . ولقد حاول الرجال اقتحام المدينة حاملين فى أيديهم المشاعل وقدر النار وخطتهم فى ذلك هى اقتحام المدينة وطرد النساء منها عن طريق دخان النيران ، إلا أن النساء استطعن صد هجوم الرجال وذلك عن طريق سكب المياه الباردة على نيران الرجال .

وحُسمت المعركة بين الجنسين لصالح النساء وقد أعطت المعركة إحساساً هزلياً ساخراً ومضحكاً . فبعد فشل خطة الرجال فى اقتحام المدينة يظهر الرجال على خشبة المسرح وهم ينتصبون ويحاولون الوقوف بألم شديد نتيجة للحرمان الجنسى الذى يعانون منه . ومن المتعارف عليه أنه فى المسرحيات الكوميدية لأرستوفانيس ، أنه يستخدم الملابس للأشخاص الذكور وملصوق عليها رموز للأعضاء الجنسية لهؤلاء الرجال . وهذان المشهدان - الهجوم على مدينة أكروبوليس والتجول على خشبة المسرح بالملابس وعليها

الإشارات التى ترمز للأعضاء الجنسية للرجال - مرتبطان بعناية فائقة من المؤلف ، وكان الهدف فى كلتا الحالتين هو اختراق المكان المغلق والحالة المغلقة للمسرح ولذلك يمكن القول بأن مسرحية أرستوفانيس تحاول أن تضرب مثلاً على التناقض فى الأسلوب الهزلى من المكان المفتوح والمغلق حيث تربط المكان المادى وهــو مدينة (أكروبوليس) بالمكان الجسدى (أجساد النساء) ولهذا فلـم يكن مــن غير المعقول أن الكوميديا وخاصة فن الفارس ينجح من خلال الإنفتاح واللاحدود على الرغم من أنها ضد الثبات ، وأن تعتمد لك ، ميديا أيضاً على الحركة التى تتطلب تغيرات عديدة فى المكان ومن ثم فى الديكور .

وإستخدام المناظر المتحركة فى بعض المسرحيات مثل مسرحية ثورنتون وايلدر " الرحلة السعيدة إلى ترنتون وكامدن " ١٩٣١ ، ومسرحية جوتز جراس " عشر دقائق فقط إلى بافلو " ١٩٥٧ ، أو مسرحية تاردو Les Amants du metro ١٩٥٠) . ليس استخداماً متطابقا . فالتقديم الواقعى للعربة أو الحركة ربما يكون واقعياً أو غير واقعى ، ولهذا ففى مسرحية وايلدر هناك أربعة مقاعد ترمز إلى السيارة (مثلما كانت تستخدم المقاعد فى السيارة البولمان هياوثا لترمز إلى المقاعد فى أقسام القطار) أما جونتر فهو يؤيد الاتجاه الواقعى حيث نجد قاطرة قديمة يعلوها الصدأ فى منتصف خشبة المسرح من المفترض أنها تتحرك بسرعة كبيرة .

وما أريد أن أقوله هو أن مثل تلك المشاهد يضفى إيقاعاً سريعاً لما يحدث على خشبة المسرح - فالخداع الحركى مثل الحركة تماماً يفيد فن الفارس إفادة كبيرة والذى يتوقف تأثيره على الإيقاع السريع لخشبة المسرح . فوجود عربة على خشبة المسرح - حتى وإن لم تتحرك - يعطى ويفتح الأفاق للتوقع والتخيل ، ولذلك فمن الممكن استغلال ذلك من أجل إحداث تأثير كوميدى وهذا بالضبط ما فعله آرابل فى مسرحية "مقبرة السيارات" Le Cimetiere des voitaresالمشهد عبارة عن مجموعة من السيارات القديمة المستهلكة والغير صالحة للاستعمال فى ساحة للسيارات الخردة ، وينبع التأثير الكوميدى من مصدرين أساسيين : أولهما التضارب بين المكان والكلمات المستخدمة فيه والثانى هو رؤية منظر مثير للضحك والسخرية يتحرك فيه خادماً من شباك سيارة إلى شباك سيارة أخرى - مع ملاحظة أن الخادم يرتدى ملابس أنيقة - رداً

على نداءات المستأجرين الذين يطلبون منهم (الإفطار والطعام والشراب ... الخ) وكأنهم ينزلون فى فندق من الدرجة الأولى .

وإذا كانت السيارة كأداة للمشهد تستطيع أن تزيد التأثير الكوميدى ، فإن استخدام المشاهد المتعددة أو المنقسمة يستطيع أن يحدث نفس التأثير - والمثال الواضح على المناظر المتعددة هو فن الفارس الفرنسى فى القرن التاسع عشر (فى مسرحيات لمؤلفين مثل فيدايو ولابيشيه) ومن أوضح الأمثله مسرحية لابيشه Un Chapeau de Paille d'Italie(قبعة القش الايطالية) وقد تحولت إلى فيلم سينمائى لعدة مرات وكان أفضلها من إخراج رينيه كلير عام ١٩٢٧ . وهذه المسرحية بها حوالى خمسة تغييرات للمنظر ، وفيها يحول بطل المسرحية " فادينارد " محاولات مستميتة للبحث عن نوع معين من قبعة القش . فهو يريد أن يعطيها بدلا من تلك التى أكلها حصانه إلى تلك السيدة الشابة " أنايس " وهى متزوجة لكنها كانت فى صحبة شاب أنيق فى مدينة بويس دى فينشن عندما التهم حصانه قبعتها بعد أن سقطت على فرع شجرة ولقد كان فادينارد على وشك الزواج ولكنه لم يفعل ذلك إلا بعد أن يقوم برد قبعة بدلاً من تلك التى أكلها حصانه من "أنايس " والتى كانت تنوى أن تخفى خيانتها عن زوجها . وتسلسل الأحداث في مسرحية لابيشيه مشوش تماماً مثلما يوضح ذلك الملخص . والتأثير الهزلى المضحك لتلك المسرحية ينبع من التجوال الطويل لذلك البطل المسكين من مكان إلى مكان فى رحلة البحث عن قبعه القس وكأنه يبحث عن دعامة ساخرة تعتبر من أهم عناصر المسرحية .

وذلك الأسلوب يقوم على تقسيم خشبة المسرح إلى جزءين أو ثلاثة أجزاء منفصلة تعمل مع بعضها البعض (وأحياناً تعمل فى تتابع) وقد استخدم هذا الأسلوب على أيدى مؤلفين كثيرين مثل فيدايو فى مسرحية "L'Hotel du Libre echange فندق التبادل الحر ومسرحية آلان اجبورن " مهزلة غرفة النوم " ، ومسرحية توم ستوبارد " كل ،ولد صالح يستحق العطف " . ولقد أطلق إجبورن على هذا الأسلوب : الأسلوب العرضى " وحينما كان يتحدث عن استخدامه الثلاثى لخشبة المسرح(ثلاث غرف نوم) فى المسرحية التي تحمل اسم " مهزلة غرفة النوم " ١٩٧٥ اعتبر أن " التحرك بالأحداث من غرفة إلى غرفة أخرى يعطى للمسرحية إيقاعاً أقوى وأسرع من ذلك الذى يعطيه الحوار " .

هذا والجمع بين المساحات المنفصلة فى خشبة المسرح يفتح آفاقاً جديدة أمام الكوميديا الناتجة عن العبارات والجمل المتعارضة والمتناقضة ، وهذا هو الأسلوب الذى استخدمه فلاوبرت فى " مدام بوفارى " لإحداث تأثيراً كوميدياً كبيراً فى ذلك المنظر الشهير حيث كانت الأصوات تأتى من أجزاء مختلفة على خشبة المسرح وتتناثر هنا وهناك - حوار إيما ورودلف فى النافذة ، والحوار بين المحامى و دزوزيريس على المنصة وهم يوزعون الجوائز لأفضل حيوانات المزرعة . ولقد استخدم فلاوبرت هذا الأسلوب لكى تكون إشارات إلى الشخصيات فى الجزءين الآخرين وخاصة إيما ورودلف .

وفي الفصل الثانى من مسرحية فيدايو L'Hotel du Libre echange استخدام ايضاً تكنيكاً مماثلاً . حيث انقسمت خشبة المسرح فى الفصل الثانى إلى ثلاثة أجزاء : غرفة نوم وسلم المبنى وغرفة نوم . وفى غرفة النوم الأولى نجد بنجلت وهو على وشك يغوى السيدة بيلارودين و فى الوقت نفسه ينهار المقعد الذى يجلس عليه الاثنان فى مشهد مثير للضحك ، ونجد السيد بيلاردين يحاول أن يهدئه بعد أن سقط فى الغرفة الثانية فى تزامن تام ... وهكذا .

وفى استخدام هذا فى أسلوب العرض فالنقطة الأساسية فيما يحدث على خشبة المسرح تكمن فى الارتباط الضمنى لما يفترض أنه منفصلاً أو متميزاً . وفى المثال السابق لدينا اتجاهين مختلفين للحركة الدرامية . ونتيجة ذلك الجمع بين المتناقضين هى الصدام الكوميدى وفى أنواع أخرى من الكوميديا يقع الصدام على مستوى الكلمات أو الصوت أو حتى على مستوى الموقف ، فالتلاقى بين كل ما هو متضاد مثير الضحك والسخرية . ولقد صاغ آرثر كويستلر اصطلاحاً مفيداً لذلك الشكل من أشكال التعارض وهو الجمع الثنائى bisociationمتردد " وحالة انتقالية لتوازن غير مستقر " ويعتقد آرثر أن هذا الأسلوب يعتبر قلب العمل الكوميدى بالإضافة إلى أنه قلب العمل الإبداعى نفسه . وأستطيع أن أقول الآن أن معظم أشكال فضاء الكوميديا سواء كانت مفتوحة ، غير واقعية ، متحركة ، متعددة ، وهكذا .. كلها موضوعة فى تناقض ضمنى حيث إن كل عنصر من تلك العناصر يستدعى المقابل له ولكن هذا التناقض مرفوض من الكاتب الدرامى . وكما يذكرنا يوهان هوزينجا فى تحليله لعناصر

المسرحية " المسرح المدور ، منضدة الورق ، الدائرة السحرية ، المعبد ، خشبة المسرح ، الشاشة ، ملعب التنس ، ساحة العدالة كل ذلك من حيث الشكل والوظيفة تعتبر أماكن ممنوعة ، منعزلة ، محاطة بالحواجز ، مقدسة ، بداخلها قواعد خاصة يجب أن يتم احترامها . إننى أؤكد أنه لن يتأتى الإنتاج الكوميدى الإبداعى العظيم إلا من خلال انتهاك تلك القواعد والتقاليد سواء الخفية أو الظاهرة .

١٥-الاستقطابات الفضائية

هالينا فليبوفكس

لم يشهد تاريخ مسرح ما بعد الحرب إلا عدد قليل من المسرحيات التى استخدم فيها الفضاء المسرحي بطريقة خيالية ومؤثرة أكثر مما استخدم فى مسرحيات تاديوز روزفكس Tadeusz Rozewicz. وباعتباره أحد أبرز الشعراء والكتاب المسرحيين الأوربيين فى العصر الحديث فلقد أحدث تغييرا جذرياً فى الدراما البولندية فى فترة مابعد الحرب وذلك عن طريق أساليبه الدرامية السلسة . ولقد كانت تلك الأساليب أكثر انفتاحاً وحرية من تلك التى تطورت من خلال التأليف المسرحي المنطقى والسببى . ولقد كانت مسرحياته غير تقليدية ولا ترد قصصاً حيث لا ترتبط الكلمة المنطوقة بالمعنى المقصود ، بالإضافة إلى ذلك فقد كان يُقلع عن وصف الشخصيات وسرد القصة

وذلك من أجل الممثل . ولأن مسرحيات تاديوز روزفكس متحررة من قيود الحبكة التقليدية وعلم النفس والدافعية العقلانية فقد تم تأليفها لا لتجعل المشاهد يتساءل عما سوف يحدث بعد ذلك المشهد ولكن لكى تحرك المشاهد وتحيره بالاحتمالات المتعددة الموجودة فى المادة المسرحية ونتيجة لذلك تظهر قضايا فلسفية هامة تتعلق بطبيعة الواقع .

هذا ويمكن القول بأن تاديوز روزفكس قد قضى على الوسائل الأدبية التى كان يستعين بها مسرح الوهم Theatre of illusion حيث استطاع أن يطور التوتر الدرامى من خلال الأبعاد المكانية لمسرحياته وليس من خلال الصراع بين الشخصيات أو تعقيدات تطور الحبكة الدرامية . وقد كانت وسائله فى تلك الأخيلة القوية المعبرة وليس فى الكلمات . هذا إلى جانب أن الأداة الفنية الرئيسية لتاديوز روزفكس الحركة الجماعية الرشيقة داخل مساحة محكمة ومحددة . وكل تلك التأثيرات المسرحية كانت تجعل من الأشياء المجردة أشياءً محسوسة عن طريق إفراغ الحالة النفسية الداخلية فى قالب مسرحى أو تحويل المفاهيم الفلسفية إلى مواقف مسرحية . علاوة على ذلك فتلك التأثيرات تنقل فى أشكال مسرحية تامة جوهر حدثاً دراميا كاملاً أو حتى عدة أحداث

متكاملة . وبهذا فقد استطاع روزفكس أن يخلق فى مسرحياته إحساس بالبيئة والتى لا يجب أن نخلط بينه وبين أفكار شيشز الخاصة بمسرح البيئة الذى يكون التركيز فية منصباً على منطقة التمثيل المباشرة بالإضلفة إلى التفاعل بين المسرح والمشاهد ، وبين المشاهد والمشاهد وبين المشاهد والممثل ، وبيئة روزفكس تصطدم بطريقة مباشرة مع توقعات المشاهدين بالإضافة إلى أنها تدمر أى وهم للواقع .

وتحاول مسرحيات روزفكس أن تستكشف وتعالج التوترات من ثلاثة عوالم فى المسرح وهى الوجود الفعلى لخشبة المسرح وإعداد المسرح والممثلين ، حيث يتم تقديم الواقع الخيالى لحياة الشخصيات بطريقة رمزية أو مجازية عن طريق إعداد المسرح بطريقة معينة وذلك مع وجود قاعة المسرح حيث يجلس المشاهدون الذين تتوافر ارتباطاتهم - من خلال خبراتهم وخيالاتهم - بين واقع خشبة المسرح والحياة المتخيلة للشخصيات من جهة وبين العالم البعيد عن المسرح من جهة أخرى . وفى كل مسرحية من مسرحيات روزفكس التى سنناقشها هنا ، نجد الشكل المكانى مختلفاً عن الأخرى، ففى مسرحية تصنيف الكارت " The Card Index† نرى أن إعداد المسرح ، والواقع الممزق لوجود البطل وعالم المشاهدين - المعترف بوجوده خلال المسرحية - يتداخلون مع بعضهم البعض فى شكل فنى متعدد النغمات يوصل للمشاهدين إحساساً دائماً بعدم الإتزان ، وفى مسرحية " الشهود " The Witnesses" أو مسرحية الاستقرار الضئيل Onr Little Stabilization"١٩٦٢ نستطيع أن نبين العديد من التناقضات الحادة بين وسائل خشبة المسرح والحقيقة الخيالية (المتخيلة) والتى أدت بدورها إلى وجود توتر شديد انعكس على أحاسيس المتفرجين . أما فى مسرحية " الفعل المزعج " The Inerrupted Act " ١٩٦٤ نجد دراسة درامية مفصلة للعقل فى عملية حسية واقعية والتى استطاع فيها روزفكس أن يخلق لنا كوناً مستقلاً بذاته يتجنب الواقع الخارجى ويعمل طبقاً لقوانينه الخاصة بالزمان والمكان .

وعن طريق الاستغناء التام عن الحبكة القصصية ، والسببية المنطقية والدوافع النفسية يتفحص روزفكس فى مسرحية " تصنيف الكارت " الوعى الجماعى للمجتمع البولندى والذى تم إرهابه عن طريق الاحتلال النازى والاضطهاد الذى عانه الشعب البولندى فى فترة حكم ستالين لروسيا بعد الحرب . وفى سلسلة من الحلقات والمشاهد

مفتوحة النهاية يجسد لنا روزفكس من خلال شخصية البطل التراجيدى والذى يعرف باسم " البطل " الورطة التى يعيشها أبناء جيله الذى أثبتت له الأيام أن المبادىء الأخلاقية لا يمكن أن تواجه الأعمال الوحشية للعصر الحديث حيث يعبر لنا الكاتب من خلال شخصية البطل الإحساس بالانحلال الأخلاقى والعذاب الشديد الذى عانى منه كل من بقى على الأرض البولندية أثناء مذابح ستالين ، والرعب الذى كان يزرعه فى قلوب الناس . ولقد قتل البطل من أجل القيم النبيلة مثل حب البشرية والإخلاص والواجب الوطنى ، وفى لحظة من لحظات التأمل والاستبطان الساخر ، وفى لحظة من لحظات التحرر من الوهم أخذ البطل يسأل نفسه عن الحقائق التى سببت له كل تلك المعاناة . هذا ولقد أنهى روزفكس المسرحية ليس بإعطاء حل للعقدة المسرحية - التوترات التى نتجت غير قادرة على حل العقدة - ولكن بلحظة مفاجئة من لحظات الصمت المطبق . ولقد أكد على الغموض الذى يحيط بخشبة المسرح والعالم من حوله وهذا يعكس حالة مماثلة من حالات التشكك فى القيم والأخلاق والمعايير الاجتماعية فى عالم المشاهدين.

ولقد كانت فعالية الحركة لهذه المسرحية موجودة فى داخل عقل البطل ، ولكن كانت هويته تتغير من منظر إلى آخر . ولأنه كان ممزقاً بين الحلم والحقيقة فقد وجد نفسه غارقاً فى بحار من ذكريات الطفولة وتزامن ذلك مع تفكيره فى الرؤى المتعارضة لما فات من عمره ، وبينما تتكشف الأحداث وبمرور الوقت يحاول البطل بكل جد واجتهاد أن يضم تصنيف الكارت إلى سيرته الذاتية . رجل " سنه غير محدد ، ذو وظيفه ، ومظهر معقول " يتخذ لنفسه عدة شخصيات مثل ضابط فى الجيش البولندى الذى كان يعمل ضد الشيوعية خلال الحرب وكاتباً ، وعاملاًليس مهما فى معهد ليس له قيمة يطلق عليه " الأوبريت القومى " ، ولقد أصبح البطل - الذى يجيب على أسماء عديدة - كل تلك الشخصيات التى يراها فيه الآخرون . فهو يوجد فى كل تلك الشخصيات ولكن ليس كشخصية متميزة متفردة فى هذا الفن الدرامى الواقعى .

وهذا النوع من دراما الاستبطان وحيث تمثل فى مسرح خاص بالعقل وتتم فى مكان محدود بغرفة البطل التى لا يوجد بها نوافذ . وتصميم المنظر بكل ما فيه من بساطة شديدة يحمل عين المشاهد إلى بؤرة الانتباه ألا وهى السرير الذى يجلس عليه بطل المسرحية وهو شبه نائم خلال معظم وقت العرض. إلا أن الاستعارة المسرحية تتحول من

الممثل إلى خشبة المسرح ككل . وكما يحدث فى معظم مسرحيات روزفكس فإن المكان الذى يتم فيه المشهد المسرحى فى مسرحية تصنيف الكارت هو تعبير مباشر عن الواقع الداخلى للبطل. وفى مجموعة من الرموز الدقيقة التى يمكن بل التى تحل محل الكلمات يؤكد المكان على عدم وجود أية وسيلة للهروب ، وبذلك فالمكان يعبر عن إحساس البطل بالواقع داخل شرك لا خروج منه ، بينما يوحى السرير - بكل ما يتضمنه من معانى الخصوصية - والألفة والراحة - بالهدوء والسكينة . ولذلك فالحجره تحمل هوية مزدوجة تمثل مكاناً مادياً كما أنها تمثل الحالة العقلية للبطل . وهى أيضاً تعمل كمشهد مسرحى يسهل الوصول إليه حتى إلى "المشاهدين". حيث يتساءل المتفرجون خلال منطقة العرض المسرحى ويتحاورون مع البطل عن حياته والتزاماته وأهدافه بالأضافة إلى ذلك فهم يقومون بالتعليق على كلمات الشخصيات الأخرى. وهذا التفاعل التلقائى بين عالم الشخصيات وعالم المشاهدين ليس الهدف منه تأكيد الوهم المسرحى بل لكى يجعل المشاهدين يشعرون بأنهم متحررون من وعى البطل .

ومسرحية " تصنيف الكارت " لا تتقدم فى خط مستقيم بالنسبة لأحداثها . فحالة عدم الاستقرار والآضطراب التى مر بها البطل قد أضعفت أفكار أساسية خاصة بالزمان والمكان فحجرة البطل التى لا توجد بها أية نوافذ تمثل وطن أباؤه ، ومكتبه ، والمقهى الذى يرتاده ، ومطعماً مجرياً فى الوقت نفسه ، وفى داخل هذا المكان المتعدد القوى فإن التقاليد الطبيعية وعوالم الأحلام يمكن أن تستحضر ويعاد ترتيبها ثم تتلاشى بعد ذلك ، أما الشخصيات - حقيقية أو خيالية ، حية أو ميتة - تظهر وتختفى من خلال عملية ارتباط حر ناتج عن التفكير القياسى وليس الحجج والبراهين . والأحداث فى منظر من المناظر لا تعتمد بطريقة مباشرة على أحداث وقعت فى مشاهد سابقة . فالماضى والحاضر فى عملية تحول مستمرة ، والوقت على خشبة المسرح يتم تقديمة ببطء شديد أو بسرعة شديدة عن طريق إنهيار الارتباط العَرَضَيه . وهذا التكنيك الدرامى الذى يعتمد على فقدان الإحساس بالزمان والمكان لا يوضح أى شىء ولا يجعل أى فرد يتوقع حدوث أى شىء . وهو يضيف صيغة مسرحية شديدة إلى العمل المسرحى كما أنه يثبت عدم جدوى الإصرار على تقديم مستوى واحد للحقيقة . وفى هذه المسرحية تبدو وكأن المشاهد غير مرتبطة ببعضها البعض مما يخلق إحساساً بعدم وجود قصة حيث إن

كل العلاقات التى ترتبط بين الأحداث يتم تقديمها عن طريق المشاهد نفسه .

" أما فى مسرحية الشهود " ومسرحية " صغار السيدة العجوز " فإننا نجد أن الواقع الموجود بعيداً عن المسرح يفترض نوعاً من الوجود المتذبذب على خشبة المسرح حيث نجد قوى غامضة و مؤثرة تهدد حياة الشخصيات . والمسرحيتان تصوران عالماً ضعيفاً يقترب من الموت والتحلل بينما يتعلق بوهم الاستمرار . وفى كلتا المسرحيتين نجد أن الشخصيات تتجنب الحقيقة عن طريق فرض بعض الأوهام اليائسة على وجودهم مثل التملك ، والقوة ، والأفكار البراقة . وبمرور الأحداث يستطيع أن يتبين المشاهد إنهياراً تدريجياً لكل تلك الأوهام الخادعة التى تبدو وكأنها تعطى شكلاً ومعنى لحياة الشخصيات . ،نتيجة لذلك فإن الشخصيات يجدون أنفسهم مضطرين لمواجهة – قبل أن يتمكنوا من إيجاد وسائل دفاعية وهمية جديدة – عدمية وسرعة زوال وجودهم . بالإضافة إلى ذلك فإن حركة المسرحية تتطور طبقاً لنموذج تنظيم للخطر الداهم وجو الخوف المتنامى فى مواجهة خطر غير معروف ويدين هذا الاسلوب كثيراً إلى مايترلنك Maeter linck، و ويتكاسWitkacyوبيكيت Beckett. وتتكون مسرحية "الشهود " من ثلاثة مشاهد مستقلة ولكنها مرتبطة ببعضها البعض حيث نجد أن الأبعاد المكانية تقوى بدرجة كبيرة الإحساس بالمصير الوشيك وتحرك الأحداث إلى الذروة . ففى الجزء الأول يتم تقديم فكرة المسرحية من خلال أسلوب الحوار الثنائى حيث يروى اثنان من الممثلين دون أن يقوموا بالتمثيل وهم واقفون على مقدمة خشبة المسرح أمام الستارة المتدلية فكرة المسرحية . وينقل لنا ذلك الحوار الثنائى الأسلوب الذى يعطى فيه " الاستقراء البسيط " إحساساً زائفاً بالأمان عن طريق طمس الفروق الأخلاقية واختزال كل شيء فيه صفقات وممتلكات مادية إلى مفاهيم جاهزة لتبرير كل شيء . وفى الجزئين الآخيرين نجد الأخطار الموروثة من ذلك الاستقرار تقدم لنا من خلال مواقف معينة تصبح فيها العديد من الأفكار والمعتقدات الآساسية والأخلاقية لا قيمة لها .

وفى الجزء الثانى يتعرض ذلك الاستقرار الزائف إلى زوجين سعيدين يشاهدان بكل برود من خلال سياج الشقة التى يقطنون فيها طفلاً يعذب قطة صغيرة . ولا يتحرك الاثنان قيد أنملة بل يتسمان بالهدوء والرضا ويتم تعزيز.هذا الهدوء والرضا بالموسيقى

الناعمة وضوٰ الشمس المشرق الذى يعم الشقة .

وقـد توصـل الرجل والمرأة لهـذا التـوازن عن طريق الانسـحـاب من الواقع - فى الخارج- إلى الوجود المصطنع الذى خلقوه لأنفسهم . فالشقة التى يقطنون فيها أصبحت مأوى ومكان للانفصال المادى عن الآخرين . إنها أيضاً أغلى شىء يمتلكونه . فلقد قام الرجل والمرأة باختزال الواقع كله إلى مجرد أنماط للإمتلاك والتى تعطيهم بدورها القوة والأمان . وبتحولها إلى قواعد تافهة فقد أصبحت عادات التفكير بهذه الطريقة تمثل راحة كبيرة بالنسبة لهم كما أنها تمثل دافعاً هاماً ضد أى رؤية مباشرة للواقع . وإعتماد الزوجين على الأسلوب الشفهى يظهر فى تفسير الزوج لوحشية الطفل والتى تعتبر آخر اختبار لهدوءهم ورباطة جأشهم . ويتبع الحوار الفردى الذى قام به الزوج من التوتر الضمنى بين المساحة المرئية للشقة والمساحة الغير مرئية للعالم الخارجي الذى يهدد بتدمير الوجود المستقل للشخصيات . فى الوقت الحاضر نجد الخطر فى وضع طرح، ولأن الرجل والمرأة غير متأثرين تماماً بما يحدث فى الخارج فقد بدأوا فى استئناف روتين الحياة اليومى غير مبالين بما يحدث أمامهم .

وبعدما يغادر الزوجان خشبة المسرح بوقت قصير يظهر لنا شخص غريب مجهولاً ، وبينما هو يسير على خشبة المسرح أخذ يعيد ترتيب وتنظيف الأثاث " كما لو كان يريد أن يمحو كل آثار حياة الزوجين " . وقد كان وجوده يُخرج المشهد من عالم الواقعية التقليدية وواضعاً الحركة فى إطار مسرحى مكانى . ولهذا فقد تمكن روزفكس عن طريق استخدام أبسط الوسائل المسرحية من تجنب إخفاء الصفات الأخلاقية التى كانت منتشرة فى ذلك الوقت ومع ذلك فقد إستطاع أن يجذب الإنتباه إلى وزوال رضا الزوجين عن الوجود .

وفى الجزء الثالث - وفى صورة حية للركود والعزلة المكانية - لدينا شخصيتان - الرجل الثانى والرجل الثالث - يجلسان على مقعد فى قهوة ، أحدهما يواجه قاعة المشاهدين والثانى يواجه مؤخرة المسرح ، ولا يستطيع أى منهما أن يلمس أو يرى الآخر حيث إنهما ينتظران مقعداً مريحاً لكل منهما. وهى رموز مرئية لمكانتهما فى الحياة . ولأنهما لا ينظران إلى كل منهما الآخر فإن أفكارهما لا تتلاقى ومع ذلك يعتمد كل منهما على الآخر . فكل منهما يحتاج الآخر لكى يستمع إلى قصصة وأسئلته ،

وبإستمرار المشهد يبدأ إحساس الأمان والرفاهية فى التخلى عنهما حيث إنهما يدركان أن هناك من يموت على بعد خطوات قليلة منهما . ومثلما فعلت الشخصيات فى المشهد الأول فقد تجاهلوا علامات الخطر الذى يقترب والذى يُرمز إليه هنا بموت المخلوق الغامض حتى - عند نهاية المشهد - ينهار وجودهما فجأة فى لحظة من لحظات السكون الغامض والمثير .

ومع هذا فمسرحية الشهود لم تصبح أبداً دعاية أخلاقية تحاول أن تتحكم فى مشاعر المتفرجين . فتوقعات المشاهد العادى وتعاطفه تفيض بالتغيرات الفجائية بين واقع خشبة المسرح وبين عالم الشخصيات . فإنه لم يكن أبداً واضحاً سواء كانوا أشخاصاً واقعيين أو ممثلين يقومون بإلقاء قصيدة (فى الجزء الأول) ويلعبون الأدوار (فى الجزئين الثانى والثالث) . وتقدم المسرحية إلى المشاهد أية حقيقة إلا التى يتم تكوينها فى كل لحظة على خشبة المسرح . ولكن العالم المرسوم للمسرحية يشير إلى عالم أبعد - وهو بالرغم من أنه غير مرئى - يؤثر بقوة على حياة الشخصيات بالرغم من رفضهم القاطع لمواجهة الواقع . فوضع الشقة و مقاعد القهوة داخل مساحة خشبة المسرح يضاعف حدود تأثيرات المسرحية إلى أبعد من جدران المسرح بكثير . ولأن المشاهد يواجه جواً مغلفاً بالقلق وشعور غامر بالخطر فإنه يشعر بالأخطار الشديدة التى تواجه وجوده هو شخصياً .

ونجد أن التقدم نحو النهاية المأساوية موجود أيضاً فى مسرحية " صغار السيدة العجوز " . حيث خلق روزفكس هنا عالماً دارمياً قوياً تجد فيه الوفرة المرئية تحمل معنى المسرحية . فلا يوجد حبكة قصصية ولكن فقط خيالاً مسرحياً متكرراً . والخيال الرئيسى يكمن فى المكان الذى يتم فيه التمثيل ، وعندما تقرب المسرحية نحو النهاية فإن ذلك المكان يصبح رمزاً للمصير القاسى الذى يواجهه إنسان العصر الحديث بالإضافة إلى الواجهة المميتة للحضارة الغربية ، وكما هو الحال فى مسرحية" الشهود " فإن الجو المسيطر هنا أيضاً ملىء بالغموض والخطر .

ولقد استطاع روزفكس أن يحقق قوة كبيرة من خلال شكل غريب من أشكال الإثارة : من خلال شعور غامض بمصير على وشك الحدوث لا أحد يعرف ما سوف يحدث - فتزايد الإيقاع الذى يتم تطبيقه على المسرحية يدفع بالدراما للأمام فى إيقاع مرتفع

يظهر فى مناظر وأصوات قوية شديدة التأثر ، والحركة الشديدة التى ترتفع إلى الذروة فى رؤية مخيفة لفساد وموت المجتمع وتحلله .

وتتم أحداث المسرحية كلها على خشبة مغمورة بالضوء وبذلك لا يوجد شيء صغير غير مرئى من جانب المشاهدين ، والمشهد الأول يحدث فى قهوة كبيرة واسعة فى محطة للقطارات ، وبكل ما فيه من دلالات توحى بسرعة الزوال فإن هذا المكان يوحى بتأجيل أو إرجاء مؤقت للذهاب المحتوم إلى الدمار والموت . وقد كانت الأرض مفروشة بالنفايات . وبمجرد أن قام الجرسون بتشغيل مروحة كهربائية . أرسل تيار الهواء الكثير من النفايات وأوراق الشجر ، ومن الداخل كان هناك كمية ضخمة من القمامة والنفايات بجانب حوائط القهوة ، وعندما تم فتح النافذة الوحيدة للقهوة ، أغرق القهوة فيضان منتظم من النفايات ، وكلما مر الوقت كلما زادت كمية النفايات التى تغرق القهوة بينما يمكن أن يُسمَع أصوات العربات التى تحمل مثل تلك النفايات خارج محطة القطار .في المنظر الثانى نجد أن أكوام النفايات قد التهمت القهوة ، ونجد أن المنظر يدمر الاتساع فى المكان بطريقة غريبة وغامضة حيث نجد المكان مضطربا بسبب كثرة تحرك الشخصيات الذين بدؤا يزحفون ويخرجون من خلال النفايات والأشياء الملقاة هنا وهناك مثل العرائس التى تماثل الأحجام الحقيقة والموسوعات التى تعتبر رموزاً مرئية تشير إلى الأيديولوجيات البارزة عديمة القيمة والأفكار العتيقة التى لا تسمن ولا تغنى من جوع .

وتبدأ المسرحية بمشهد ساكن يشد الانتباه ثرى فى اللون ، والبنية ، والشكل حيث نجد الموائد والمقاعد قد تم دهانها باللون الأسود والأبيض والأحمر ، ولأنهم مصنوعون من المعدن والزجاج والبلاستيك فإنهم يتلألأون ويلمعون . بالإضافة إلى ذلك يوجد العديد من الأشياء التى تعكس الأضواء الساطعة فى مقابل الخلفية الكئيبة للنفايات البالية مثل طقم الأسنان الأبيض المتلألأ الذى تملكه السيدة العجوز ، والعديد من الخواتم ، والجذدان المطلى ، والأحذية الجلدية الخاصة بالجرسون ، والملابس المعدنية للسيدة الشابة . كل هذه الأشياء تعد أكثر من مجرد أشياء للزينة ولكنها ترمز إلى التألق الخادع والأناقة التى يتمتع بها " الاستقرار البسيط "

ولقد كانت المرأة العجوز بكل ما ترتديه من ملابس كثيرة بالإضافة إلى المجوهرات والورود التى تتدلى من كل جزء فيها تشبه فى الواقع كومة من النفايات . ونجد الجرسون يتجول فى الكافتريا بسرعة كبيرة محاولاً إثارة أهواء المرأة العجوز اللامتناهية وهى جالسة تتأرجح بين الضيق والتذمر ، وبين الحديث المرح والمسلى . ولذلك نجد أن كل واحد من الاثنين يُسلى نفسه بالدخول فى مناقشة وحديث مصطنع يتم فى إيقاعات متقطعة تعزله عن الموقف الذى يوجد فيه فى الحقيقة وهو إضطراب لا شكل ولا معنى له يتم تقديمه عن طريق النفايات والتى لا يمكن أن يقدم عليها السلوك وأنماطه إلا من خلال خداع الذات . فعلى سبيل المثال نجد الجرسرن يحرك الموائد بدقة ويرتب الورود الصناعية فى الزُهرية ونجد جرسوناً آخر اسمه " كريل " يكنس بقوة النفايات عن طريق وعاء صغير لها بالإضافة إلى فرشاة صغيرة .

وفى المشهد الثانى نجد كارثة لحقت بالحضارة الحديثة وحولتها إلى ساحة للقبور وخنادق المعارك . وفى حركة بطيئة يزحف كل من الجرسون وكريل هاربين من النفايات . ونرى الجرسون يرتدى خوذة حربية ويمسك مُدية بين أسنانه ، ونجد الرجلين - الجرسونين- ببعضهما البعض فى عناق قوى ولكننا لا نستطيع أن نتبين إن كانوا يتشاجرون أو يتعانقون أو أى شىء آخر " إنهم يتجمدون ثم يتحركون ثم يتجمدون ثانية " . وبعد ذلك بقليل يظهر الجرسون وهو غارقاً فى بحر من النفايات القذرة تتدلى من جسده ومن وربما يكون العالم الآن الامتداد الواسع " لمدينة الموتى " ولكن الحياة تستمر فى رؤيتها الطبيعية ، ونجد " الاستقرار البسيط " يعم . وبأهدافه إلى حياة الوهم فإن المجتمع يستمر فى بناء وجوده عن طريق فرص النماذج والأنماط المصطنعة عليه . فعلى سبيل المثال نجد قسم الصحة العامة يحتفظ بشكل ومظهر منظم لمقلب النفايات وذلك عن طريق رشه بالمياه وكنس وإعادة ترتيب أكوام النفايات وأيضاً رسم معابر للسائرين على الأقدام . حقاً لقد ساءت الحالة الصحية للقهوة ولكنها سرعان ما استعادت عم... وأصبحت بهو ا جميلاً تجلس السيدة العجوز فيه الآن وهى مرتدية ملابس صيفية حيث تقوم بعمل تسريحة لشعرها والعناية بأظافرها . وهناك أيضاً فرقة تقوم بالتدريب من أجل حفلة غنائية ، وتم إحضار الكراسى الطويلة بينما تضاعفت كومات النفايات وأصبحت كالشاطىء . ثلاث نساء شابات يرتدين ملابس الاستحمام ويأخذون ح...

شمسياً على شاطىء أبيض ، وفى الإرشادات المسرحية يعرفون بكلوثو ، لا شيسيس ، أثرودوس ، هم الثلاثة أقدار فى الأساطير اليونانية القديمة . ولكن بدلاً من أن يغزلوا خيوط الأقدار الإنسانية ويقوموا بتوزيع مصائر البشر فقد انشغلوا بلا وعى فى تفاهات كثيرة وقاموا بتحويل النفايات إلى أكاليل من الزهور .

وبينما يقترب المشهد الثانى من النهاية فإن هذا التوازن المؤقت الهش ينقلب رأساً على عقب بوصول إبن السيدة العجوز . ولقد كان ممسكاً بحقيبة سفر فى يده ويرتدى ملابس بسيطة ولكنها أنيقة . وأهم السمات التى تجذب الانتباه فى ذلك الابن هى الأشقر الناعم الطويل ، والوردة زاهية اللون التي يعلقها في عروة الجاكتة وقطعة القماش المزركشة التي تزين عنقه . وهنا نجد التناقض القوي للفراغ والجدب والفساد الذي يعيش فيه العالم الذي لا ينمو فيه أي شىء ، والذي تصنع فيه الأكاليل من النفايات وليس من الورود . ويمثل هذا الشاب بكل براءته وتألقه إمكانية تغيير الواقع وتجديده وإعادته للوضع الصحيح . وفى محاكاة ساخرة لأسطورة المحب الثاني تعرض هذا الدخيل إلى الكثير من الاعتداءات والهجوم وذلك دفع بالدراما المسرحية إلي رؤيتها النهائية حيث كانت الأضواء الخافتة المعتمة تغلف خشبة المسرح الواقعة في ظلام دامس " كما لو كان خلال فترة كسوف الشمس " . فرجل الشرطة نراه وهو يواجه الشاب متهماً إياه ببعثرة النفايات . ولم يجادل الشاب فيما نُسب إليه من تهم ولكنه ببساطة أشار إلى سخافتهم : " كيف يستطيع أى فرد أن يبعثر كومة نفايات ؟ " ولكن رجل الشرطة فعل مثلما تفعل كل شخصيات المسرحية حيث رفض أن يتعرف على الحقيقة : " إننى لا أرى أية نفايات هنا " ، وفى حركة لطيفة يقدم الشاب زهرته إلى الشرطى ، ولكن الشرطى يردها إليه فى ضحكة مضطربة . ويفقد وجه الرجل الشاب تألقه ، ويتجمد فى حسرة تعبيراً عن الحزن .

وبعد تلك المواجهة مباشرة فإن الأضواء تظهر وتختفى على خشبة المسرح لعدة مرات ، وفى مرحلة أكثر تقدماً فى فساد العالم وتحلله فإن الشخصيات تختفى وتبدو الحياة كلها وهى تقترب من النهاية . والشخصية الوحيدة الموجودة هى السيدة العجوز الوحيدة الباقية على قيد الحياة – من ذلك الطوفان الجارف للنفايات – تحفر بقوة خلال الأنقاض بحثاً عن ابنها الضائع . ويستمر هذا حتى تسدل الستاره المعدنية بسرعة . وهذه

النهاية التى تدعو للدهشة تستبدل الانفجار الأخير : حيث إنه بدون أى مقدمات أو تخذير فإن الستارة تسدل وتنتهى المسرحية والرؤيا الغامضة التى تم إثارتها على خشبة المسرح . ولهذا وهو على علاقة طيبة مع الممارسة الدرامية فإن روزفكس يحطم أى وهم للواقع حيث نجد وجود الشخصيات بلا وعى قد تم سحقه عن طريق كارثة غير معروفة بالإضافة إلى ذلك فهو يوقع المؤلف فى مفاجأة مسرحية مروعة - فالمشاهد الغير واع الذى تم تقويضه بالتفاعل الشديد لأوهام الشخصيات يفاجىء الآن بدهشة تصدمه حيث إن كل المقدمات التى تم وصفها للمسرحية تم إنكارها على غير المتوقع . والأداة الساخرة التى تكمن فى النهاية تترك المشاهد وفى حالة من الارتباك والإضطراب . وبذلك فقد عالج الكاتب المسرحى عالماً (الحيل المسرحية) ليعرض العالم الآخر (الحياة الخيالية للشخصيات) وذلك من أجل أن يجعل المشاهدين يشاركون بخيالهم فى الصدمات التى ربما تؤثر على حياتهم هم الشخصية ، وقام المؤلف أيضاً بالقيام بخدعة حيث استطاع أن يثير وهذه الإستثارة تعمل على إيجاد شعور قوى لدى المشاهدين بعدم التحكم فى حياتهم أو استجاباتهم - وهذا التأثير يماثل موقف الشخصيات فى المسرحية .

أما مسرحية " الفعل المزعج " وهى مسرحية كوميدية غير مكتمله - عمدا - من أربعة مشاهد هى فى الواقع أقصى رفض جوهرى لما كان دائماً أساس المسرح ألا وهو تقديم الحياة الإنسانية فى شكل أحداث درامية وبالرغم من أنه من الممكن أن نخرج العديد من القصص التى تختبىء تحت المظهر الخارجى للمسرحية إلا أن روزفكس هنا يحاول أن يبنى العلاقات فى المسرحية حول الصراع بين المهندس وابنته ويرفض أن يطور أى شىء سوى ذلك . والمسرحية تبدأ وكأنها دراما عائلية بسيطة إلا أنها سرعان ما تتحول إلى عملية تجسيد مبدعة تتطلب نوعاً معيناً من الانتباه بالإضافة إلى المشاركة العقلية من جانب المشاهد . ويشير عنوان المسرحية ليس فقط إلى العلاقة الغرامية التى تربط بين المهندس والممرضة ، ولكن يشير أيضاً إلى الطرق المركبة للمؤلف المسرحى الذى يسعى إلى أن يسلب من العمل الأدبى البقاء ، وأن يسلب الحدود وذلك من خلال توزيعات مكانية عشوائية ومؤقتة . وكواحد من مفاهيم وأفكار الفن الذى أبدع فى أواخر الستينات وأوائل السبعينات فالفهم والتصور يأخذان الأولوية عن

الشكل بمعنى أن الفكرة والتنفيذ أهم بكثير من النتاج الكامل الذى يعمل فقط على توثيق الفكرة . إن روزفكس يقود المشاهد من خلال وعيه الإبداعى حيث يجمع بين اعتراضاته على التقاليد الدرامية والمعايير النقدية من خلال موقفاً جدلياً قوياً واضحاً يدعو إلى التغيير، وقد عبر عن هذا الموقف من خلال نقطتين رئيسيتين الأولى هى الإرشادات المسرحية-التى يجب أن تكون موجودة فى ملاحظات البرنامج - تكون ثلثى المسرحية ولكنها فى الوقت نفسه تقدم إرشادات فنية بسيطة لكل من الممثل والمخرج . إلى حد ما فإنهم يزودون العمل بالتوثيق للعملية الإبداعية للكاتب المسرحى وهذا المشهد المسرحى الذى يؤديه شخص واحد يشتمل على معظم تعليقات روزفكس اللاذعة على المحددات الموروثة للخداع المسرحى ولأنه على وعى كامل بالطرق والأساليب التى يستخدمها كتاب الدراما من أجل خلق عالم منطقى يمكن تصديقه على خشبة المسرح ، فإنه يمزق تلك الأشكال المسرحية البائدة ويقول إنها حيل مكشوفة ومعروفة . وقد كانت طريقته تتمثل فى أن تأخذ بعين الإعتبار الإحتمالات التى قدمتها الواقعية المسرحية بكل تفسيراتها السببية المنافية للعقل وحينئذ يُضعف بطريقة منظمة صدق ذلك التأليف المسرحى العتيق :

" سيدة جذابة شابة وجميلة تحمل حقيبة سفر كبيرة تمشى عبر الغرفة قالت لوالدها وهو مهندس معروف فى التو واللحظة إلى اللقاء ثم غادرت المنزل إلى الأبد متوجهة إلى الولايات المتحدة الامريكية حتى تعيش مع عائلة والدتها المتوفية والدها لم يقدم لتوديعها لأنه يتمدد فى مكتبة .... ورجله فى جبيرة من الجبس .... ولسوء الحظ فإننا لا نستطيع أن نثبت على خشبة المسرح - من خلال ما يُعرف بالوسائل المسرحية - أن المرأة الشابة ستغادر المكان للأبد أو أنها حتى ستغادر أمريكا الشمالية . فنحن لا حول لنا ولا قوة . حقاً كان من الممكن أن نستخدم راوى ، أو تليفون ، أو صوت الأب من الحجرة الأخرى ... والمرأة الشابة يمكن أن يُنادى عليها لتتزيد بالمعلومات عن الرحلات المتجهة إلى هامبورج ، لشبونة ونيويورك . ولكن كل هذا قد حدث بالفعل قبل رفع الستارة بالإضافة إلى ذلك فإن هذه المشاهد كانت سوف تأخذ حوالى خمس وأربعين دقيقة لتأديتها بينما الدراما الواقعية ربما تكمل سياقها . ولسؤ الحظ فإننا لا نملك الوقت لنعرض فى

مسرحنا .. الأسباب التى أدت إلى رحـــــيل السيدة الشابة - " .

وبعيداً عن وظيفتهم الأساسية كهجوم منظم على الواقعية المسرحية ، فإن الإرشادات المسرحية تسمح لروزفكس بأن يعرض إبداعه دون وساطة الشخصيات وبينما يستمر تيارالفكر المفرط للكاتب المسرحى فإن خشبة المسرح تصبح مظهراً مادياً لخياله حيث يستكشف الاحتمالات المختلفة لتطوير أحداث المسرحية . وبذلك يمكن القول بأن روزفكس يمسرح النشاط الفكرى حيث يقدم المفاهيم المجردة فى صورة مرئية دقيقة . وهو عن قصد يحرف ويخبىء الأجزاء المتبقية من الحبكة القصصية ، ويرج الشخصيات من الوظائف الروائية التقليدية . علاوة على ذلك فإنه يبتهج ويشعر بالسعادة فى التأكيد على الاتجاه البعيد تجاه الشخصيات الدرامية وذلك من خلال تداخلاته المدهشة فى عالم وجودهم الخيالى . وهو دائماً ما يوقف حركة المسرح مستخدماً فى ذلك بسخرية الوهم ، والخداع ، ومزقاً حقيقة الشخصيات وواقع حياتهم وبهذا يجعل خدع ووسائل خشبة المسرح واضحة . ويمكن القول بأن الشىء الذى يربط المسرحية كلها ويعطيها القوة المحركة هو ذلك البعُد الساخر للكاتب المسرحى . وبينما تتقدم الأحداث المسرحية فى التأليف المسرحى التقليدى عندما يتم وضع مقدمات معينة فإن فى المسرحية التى نتناولها يحدث شيئاً مختلفاً فكلما تمر الأحداث وتتوالى كلما يكون من غير المحتمل أو من المستحيل أن تتكشف الأحداث و التحولات التى لا تتوقف داخل المسرحية .

فى المشهد الأول تقول الابنة وداعاً فى ورقة تضعها تحت سلطانية السكر ، وفى المشهد التالى تجد مديرة المنزل الخطاب وتقرأه بصوت مرتفع بينما تلتهم مكعبات السكر وتضعها فى فمها ، ثم تسأل نفسها " ماذا يمكن أن أفعله الآن " وعند هذه النقطة تثور خشبة المسرح فى اضطرابات وفجوات غير متوقعة لأن الكاتب المسرحى أعاد إلى الحياة الكثير من التغيرات السريالية والرمزية والاجتماعية والواقعية للأحداث . حيث أنه خلق وأبدع ببراعة وحيوية كوميديا ساخرة تحدث فيها توقعات المتفرجين . حيث كان المشاهد دائماً فى حالة من الترقب والإثارة التى تثير البهجة ، ولكن لم يكن التأكيد على التفاصيل الروائية ولكن كان الترقب والإثارة ينصبان على أسلوب روزفكس وطريقته فى حل المواقف المسرحية المتوهجة التى نسجها بابداع

ومهارة . وفى المشهد الثالث الرمزى - على سبيل المثال - نجد الغريب يدخل ويجلس أمام المائدة ثم يصب لنفسه كأساً ويشعل سيجارة ثم يخرج دون أن ينبس ببنت شفة ، وفى مثل تلك التعاقبات فإن أسلوب روزفكس المفضل هو أسلوب ويتكى Witkacy التأكيد المرئى من خلال التركيز الجاد الذى يوجه نظر المشاهد إلي التفاصيل الهامة أو الشخصية أو منطقة على خشبة المسرح وبذلك فإنه يستطيع أن يستحوذ على انتباهه للحظة ليست بالقصيرة ، دامغاً المشهد فى وعى المتفرج وأحاسيسه . وأسلوب روزفكس هذا يعتبر عكساً ساخراً لوسيلة Piece bien Faiteحيث نجد شيئاً تافهاً - كوب المياه فى مسرحية ايوجين سكرايب Eugene Scribeكوب الماء ١٨٤٠ أو خطاب غرام مفقود فى مسرحية فيكتورين ساردو Victorensardou" قصاصة الورق " ١٨٦٠ - يتم استثماره واستغلاله بإعطائه أهمية عميقة لا تظهر إلا فى نهاية المسرحية . ولكن التفاصيل فى اللقطات المأخوذة عن قرب - فيما ينجزه روزفكس - مثل خطاب الأبنية ، والثقب فى الجورب الأيسر للغريب والذبابة التى تجلس على مكعب السكر ، والثلاث شعيرات الموجودة على رف الكتب ، تعد أشياء متناقضة وغير ذات معنى - ولقد فعل ذلك روزفكس عن قصد - والنتيجة هى الكثيرمن التحولات والاستبدالات المكانية التى تفسد الأسلوب الواقعى وتدحض الخبرات اليومية العقلانية .

"وتصنيف الكارت "،" الشهود "، "صغار السيدة العجوز" ، "والفعل المزعج" تمثل كلها المحصلة لإنجازات روزفكس ككاتب مسرحى . فى تلك الأعمال المثيرة والقوية فإن الحقيقة إشكالية شديدة توجد فى حالة مستمرة من التدمير وإعادة البناء ، ولأنه كان متحرراً من الأفكار النفسية والسرد القصص فإن مسرحيات روزفكس تستمد قوتها غير العادية على خشبة المسرح ليس من النص المكتوب ولكن من خلال التوزيع العبقرى للاستقطابات المكانية . ولأنه أستاذ للأسلوب الدرامى والتأثير البصرى المرئى فلقد استطاع روزفكس أن يرفع بمسرحياته من مستوى التأليف المسرحى الواقعى وتوقعات المشاهدين إلى عالم الحرية والمسرحية التامة . كما تعكس تلك الأعمال مهارته الرائعة فى التلاعب بالتقاليد المسرحية وفى توجيه المشاهدين إلى حيثما يريد . بللإضافة إلى ذلك فإن تحكم روزفكس ومعالجته لمستويات الواقع تعتبر سلاحه المفاجيء ليستفز ، ويهاجم،ويستحوذ على انتباه المشاهدين ، وحينئذ يجبرهم على الشك فى استقرار عالمهم - العالم الذى يوجد خارج المسرح ...

١٦ – مسرحية يوم القيامة : لصمويل بيكيت
الفضاء اللامحدود
جيمس . ي . روبنسون

كنت : هل هذه هى النهاية الموعودة ؟

إدجار: أم أنه وصف لذلك الرعب

.....

كنت : لا تثير روحه . أوه دعه يمر !

(الملك ليـر)

فى معظم أعـمال صمويل بيكيت الروائيـة والمسرحيـة يبدو وكأننا فى مـشـهد من مشـاهد يوم القيـامـة . أو فى عـالـم مـجرد يقف على حافـة الزمن منتظراً " النهـاية الموعـودة " والتى لا تجىء أبداً . وإيمان صمـويل بيـكيت بالأخريات إيماناً غيـر مؤكـدا حيث إنه غير متأكد من بعض المفاهيم مثل مفهوم الآخر . أو الحياة بعد الموت :

" لا ، لا يوجد شىء مـؤكـد " (فى إنتظار جـودو) ، ومع ذلك " شىء مـا يأخذ طريقة " (نهاية اللعبة)

وعلى مـا يبدو فـإن شخصيـات صمـويل بيكيت قد تم تصويرها وكـأنها فى طريقها إلى مكان لا نـهـاية له ، حيث يظلون فى ذلك الطريق بلا نهـاية ، وحيث يقتـربون من الحل الذى لا يجىء ولا يظهر أبداً . كما تشارك تلك الشخصيات فى عملية الإضعاف من مـفـهـوم الوقت والمكان وذلك يؤدى بدوره إلى الحسـاب الروحى والتـحـرر طبـقـاً للمعتـقدات الدينية للعالم العربى . فـشخصيـات بيكيت تظل على هامش يوم القيامة مقيـده بموتها ، ومقـيـده لكل منهمـا الآخر ، ومقـيـده لأنفـسـهـا ، ومقيده إلى وعيـها بوجـودها الغـيـر مكتـمل . وقـد قـام أحـد الرواة فى إحـدى روايات صـمـويل بيـكيت بتلخـيص السـخرية والتـهكم فى إيمان بيكيت بالآخريات حيث حرص بنفسـه على أن

يفعل شيء لا يمكن أن يفعله بأى حال من الأحوال ألا وهو أن يمثل دور الرب الذى يقوم بالحساب ويقوم بالعفو :

إننى فى سكون التحلل حيث تذكرت فيه العاطفة المضطربه الطويلة . ألا وهى حياتى ، وإننى قد قُمت بالحكم عليها كما يقال أن إلاله سوف يحاكمنى وبكل جرأة وصرامة .

هذا وعلى الرغم من أن معظم - بل كل - كتابات بيكيت الأدبية ربما تلاحظ على أنها مسرحية يوم القيامة Doomsday playفى المعنى الساخر السابق ، إلا أننى أنظر فى هذه المقالة على بعض الأجزاء المسرحية المختارة والتى تسمح بمعالجة خاصة لما يسمى بمسرح يوم القيامة Doomsday Theetre. إن مساحة المسرح تبرز عالماً محدوداً يحاول كل من بداخله - أى الشخصيات - أن يخرج منه وبذلك تكون خشبة المسرح عند صمويل بيكيت مكان لا نهاية له وفضاء لا محدوداً يتكون من الكثير من المناطق الغير محدودة ولكنه يظل بلا نهاية حداً لا يمكن الخروج منه . وهناك سمتان أساسيتان يتصفان بهما مسرح يوم القيامة عند بيكيت : الأولى أسطورة اللانهاية أخذت مكان الأسطورة التقليدية للطريق إلى الخلود ، والثانية هى أن المسرحيات التى كتبها فى البداية وحتى أواخر ما كتبه - تمثل تجربة متطورة فى طريق مكان يوم القيامة. إن التقدم فى أدب بيكيت كما تم توضيحة من خلال المسرحيات المختارة فى هذه المقالة هو انعكاس لأسطورة اللامحدودية التى يحاول أن يشير إليها ذلك الأدب ، والمسرحيات تقل جوهرياً . كما تقل فى وضوح المحيط . أما المسرحيات الحديثة فإنها تقدم الشخصيات داخل أماكن مسرحية مظلمة وضيقة بشكل متزايد والذى أصبح فيما بعد يمثل هروباً قوياً - ولكنه غير منتهى - من الذات حيث إن المسرحيات دائماً ما تقترب من حافة غير محدودة " شيء ما يأخذ طريقه " .

وإنه لمن المفيد أيضاً أن نأخذ بعين الاعتبار مسرحيات يوم الحساب فى القرون الوسطى مثل مجموعة مسرحيات عيد القربان كمعيار للمقارنة من أجل أنها أفضل المسرحيات وهى يوم الحساب عند بيكيت . وفى إنجلترا نجد أن كل واحدة من المجموعات الأربع تنتهى بمسرحية ليوم القيامة نقوم على ماثيو ٢٥: ٣١-٤٦ ، يستدعى المسيح الجميع إلى الحكم الأخير حيث يفصل بين الخراف والماعز ، وبين الطيب

والشرير ، ويرحب بمن يدخل الجنة ويطرد الملعون إلى النار الخالدة . والمسيح الذى يظهر جروح عملية الصلب التى تمثل الخلاص هو الشكل الأساسى المسيطر على المسرحيات من ذلك النوع فى القرون الوسطى . وكقاضى ومنقذ فهو يبدد الزمن ويسترده ، أما الناس الذى يتم استدعاؤهم إلى المحاكمة فهم شخصيات متحررة من مظاهر الترف والحلى فى هذا العالم ، فالشخصيات مثل تلك الشخصيات الرمزية كالخراف والماعز يتم التعرف عليها على حافة الزمن وكأنها المنقذه أو الملعونة فقط .

وهناك العديد من الأخيلة المسرحية التى تبرز الطريق إلى اللامحدود فى مسرحيات الحساب فى العصور الوسطى . وفى مسرحية الخنزير فإن التفسيرات اللاتينية تشير إلى أن المسيح سوف يأتى يوم القيامة " كما لو كان فى سحابة " ومن حوله الملائكة حاملين أدوات الصلب (الصليب ، تاج الأشـواك ، الرمح) ، وتعكس بعض التسجيلات من إنتاج مسرحى يضم مسرحية ليوم الحساب فى القرن الخامس عشر عرضاً مسرحياً مهيباً شهد موكباً متجهاً نحو السماء ، وقد كانت الحافلة التى تمثل الموكب من الحديد المتجانس من اللون الأحمر والرمادى ، وملائكة صناعية ، بالإضافة إلى الكثير من السحب الحمراء والزرقاء التى تتدفق من السماء على أشعة الشمس الذهبية ، وبناء متجاور يمثل " مدخل الجحيم " ، والعديد من القمصان والتيجان والباروكات والأقنعة . وفى آخر مشاهد ذلك الإنتاج نجد المسيح يرتفع إلى أعلى تجاه الخلود وهو جالس على مقعد حديدى على بكرة . وفى نهاية مشهد الويكفيلد نرى الشيطان توثيفيلس Tutivillus- الذى كان متبهجاً نتيجة لجمعه عدد كبير من الأرواح الشريرة - وهو يقود موكب من الشياطين والأشخاص الملعونين وهم فى طريقهم إلى الحافلة التى ستأخذهم إلى الجحيم ، بينما نرى المسيح وهو يحمى الأشخاص الطيبين ويقوم بمساعدتهم على الصعود إلى الحافلة التى ستقلهم إلى الجنة بينما يقومون هم بالغناء بطريقة جماعية كما يشير النص أغنية أجراس كنيسة القداس. وتلخص بعض النقوش اللاتينية المشهد الذى أثر على التحول من الزمن إلى الخلود (ولهذا فالعبور من مكان إلى مكان آخر . فهو (ابن الله) يضع النهاية ، ومصاحباً ذلك لحناً للملائكة) . وببساطة شديدة يتحرك المسيح عبر مساحات المواكب فى العصور الوسطى بينما يصبح شكل يوم الحساب وكأنه احتفال التجاوز ، الطريق إلى الخلود .

وقد أشارت إدارة ذلك المسرح المفتوح لمسرحيات يوم القيامة فى القرون الوسطى إلى المخلصين وبذلك فقد أكدت على الصعود والتجاوز : ومسرحيات يوم الحساب عند بيكيت أخفقت فى أشكال الدوائر المسرحية أو الطاقة المسرحية ومسرحية يوم الحساب فى العصور الوسطى انتهت إلى الحساب والمرور إلى الخلود بينما نجد عند بيكيت الأمر يختلف بحيث لا يوجد معيار للحكم . وعلى الرغم من أن شخصيات بيكيت فى طريق ما إلا أنهم لا يمرون ولا يسيرون . ومسرحيات العصور الوسطى قدمت أسطورة الطريق إلى الخلود . أما بيكيت فقد قدم أسطورة اللامحدود .

ومسرحية " فى انتظار جودو " Waitng For Godot(ظهرت الطبعة الإنجليزية ١٩٥٥ والطبعة الفرنسية عام ١٩٥٣) استغلت بطريقة مباشرة الكثير من الأشكال التوراتية ليوم الحساب . وفى بداية المسرحية نستطيع أن نرى فلاديمير وإستراجون وهم يتناقشون ويتحاورون فى قضية اللصين اللذين توفيا مع المسيح (لوك ٢٣: ٣٢-٤٣) . " واحد من اللصين تم إنقاذه " يقول فلاديمير . " إنها لنسبة معقولة " (صفحة ٨) . وبعد ذلك فى المزاح الذى تبع ذلك تناول ديدى وجوجو Didi and Gogo فكرة الخلاص (هل أنقذ اللص من الجحيم أو الموت ؟) كم تناولوا أيضاً الكثير من الدلائل الرياضية (واحد فقط من مؤلفى الأناجيل الأربعة قال أن أحد اللصوص تم إنقاذه) . إن شكل اللص الشرير واللص الطيب يمثل مسبقاً الخراف والماعز على يمين ويسار المسيح فى المحاكمة العامة .

ولقد لاحظ هذا بيكيت عن وصف اللصين : وخذ على سبيل المثال عقيدة القديس أو جستين فى النعمة التى تعطى والنعمة التى تُؤخذ : هل فكرت فى السمات الدرامية لهذه النظرية اللاهوتية ؟ لحين تم صلبهما مع المسيح وقد تم إنقاذ واحد منهما بينما لم يتم ذلك للآخر . وكيف لنا أن نفسر هذا التقسيم " ؟ وصعوبة التفسير تعد واحدة من الأفكار الرئيسية فى مسرحية " فى انتظار جودو " وبالقرب من نهاية الفصل الأول من المسرحية نرى الولد وهو رسول من عند جودو يقابل ديدى وجوجو . ونعلم أن هذا الولد يعتنى بالماعز وجودو لا يضربه . أما أخوه فيرعى الخراف . وجودو يقوم بضرب راعى الغنم ، ويدعى الولد ذلك . جودو يعامل الماعز والخراف بتقليد معكوس لما كان يفعله المسيح يوم الحساب .

ولكن جودو هذا غير موجود مهما كان إعداد وترتيب الماعز والخراف . فجودو هو العدم ، هو الشىء الذى لا سبيل إلى معرفته . كل القيم التى يمكن توضيحها وتفسيرها عند ماتيو ٢٥ ، مجموعة أعمال الرحمة والعفو التى كان يقدمها المسيح ، كل ذلك اختفى كعلامة من علامات الخلاص . ويعتقد كل من ديدى وجوجو أنهم عندما يقابلون جودو سيتم إنقاذهم . ولكن الخلاص ليس شيئاً قابلاً للتفسير فى أسطورة هذه المسرحية . إن ديدى وجوجو ربما يتحفظون بميعادهم حتى يوم الحساب ولكن على العكس من اللصين المصلوبين أو الخراف والماعز عند ماثيو Matheu فإنهم ينتظرون منفرجى الساقين فى مكان مهجور .

فى مسرحية " فى انتظار جودو " فإن الشكل المسرحى لتقليل حافة الوجود وتقريبها ناحية يوم الحساب هو طريق جانبى على أحد جوانبه شجرة وهضبة صغيرة غير مأهوله إلا بزوجين من المخلوقات بالإضافة إلى رسول من عند جودو . وأثناء سير المسرحية ذات الفصلين فإنه يمر يومان وليلتان (حيث نرى قمراً فى نهاية كل فصل من فصلى المسرحية) وأحداث المسرحية تدور حول نفسها وتنتهى من حيث بدأت . أما الآربع أو الخمس أوراق التى تظهر على الشجرة فى الفصل الثانى فإنها مؤكد ضغط الزمن فى أسطورة اللامحدود

فلاديمير : لكن مساء أمس كانت كلها

سوداء ولاتوجد فيها أوراق . وأصبحت الآن .

تحمل أوراقاً

إستراجون : أوراق ؟

فلاديمير : فى ليلة واحدة .

إستراجون : لا بد وأنه فصل الربيع

فلاديمير : ولكن أفى ليلة واحدة !

وفى تسلسل دائرى غير محدود فإننا نرى أحداث وزمن المسرحية يتقلصان باستمرار، وينكمش هنا التقسيم بين الشتاء والربيع إلى ليلة واحدة .

ويؤكد الكلام الذى قاله لاكى لنفسه فى الفصل الأول فكرة بيكيت عن الكون الذى يتقلص ويتضاءل . حيث يلقى وهو منهار جزءاً مسرحياً لغوياً غير مرئي ولكنه يحمل الكثير من المعانى . ولقد أوضح بيكيت هذا المعنى كالآتى : " فكرة المونولوج هى أن تتضائل على أرض مستحيلة وتحت سماء لا تبالى " ويلخص المنولوج عملية تقلص الحياة فى حماية اللامبالاة صعبة التفسير وليس التقدم فى اتجاه النهاية والحساب .

وتعتبر مسرحية بيكيت" نهاية اللعبة " Endgame" ١٩٥٨ والتى ظهرت الطبعة الفرنسية لها فى عام ١٩٥٧ بعنوان Fin de partieأعقد أعمال بيكيت التى قدم فيها أشكال الإيمان باللامحدود واللامتناهى . فنحن فى غرفة مغلقة ، مأوى، بها حوائط زائفة ، ونافذة من جهة اليمين (الأرض) وأخرى من جهة اليسار(البحر) كما يوجد مكان بين الاثنين يقترب من حالة اللامكان (الفراغ) . بالإضافة إلى ذلك يوجد صندوقان من الأخشاب يحتويان على عدد من جذوع الأشجار وبقايا " الأجداد الملعونه " " نيل Nell وناج Nagg" وقبل أن تنتهى المسرحية ربما يكون أحدهما ميتاً وربما يكون الآخر على قيد الحياة . فى البداية نرى هام Hamm وهو جالساً على مقعد وثير . وهو كفيف غير قادر على أن يقف وقد كان وجهه مغطى بوشاح أحمر اللون . ثم نرى كلوف Clovالذى يقف مراقباً للعالم الخارجى من النوافذ ، وهو ينظر إلى الفراغ الذى نفهم بعد ذلك أن هذا الفراغ لا نهاية له . إنه السراب ويقول كلوف فى البداية " انتهى، وأثناء أحداث مسرحية " نهاية اللعبة " تجعلنا لغة المسرحية نقترب أكثر وأكثر من النقطة صفر حيث نمر بخبرة على حافة الحياة أو نقترب من حافة النسيان . ونعلم أن خارج هذا المأوى " لا يوجد أى شىء آخر " و " لا يوجد أى مكان آخر " . " لا توجد طبيعة أخرى " فإن ما يوجد فى الخارج هو " العدم " " لا يوجد شىء يظهر فى الأفق " فلاتوجد شمس ، لا يوجد شىء سوى العدم وخلال أحداث المسرحية نعلم أنه لم يعد هناك أية حلوى ، ولم يعد هناك فيضانات ، ولم يعد هناك توابيت . وفى آخر حركة منطوقة فى المسرحية نستعد لأن نتعرف على النتيجة النهائية ، الخلاص النهائى : يقول كلوف " هذا ما نطلق عليه عمل الرحيل كما يقول هام " المنبوذ " ويقوم هام بإلقاء وطرح بعض الأدوات التى يتم استخدامها فى المسرحية مثل الخطاف ، والكلب الدمية والصفارة . ولكن قبل أن يقوم بعملية لإلقاء هذه مباشرة يظهر كلوف وهو مرتدياً

ملابس جديدة ، كما تظهر أيضاً بعض الأدوات الجديدة التى تستخدم فى المسرحية قبل قبعة بنما المصنوعة من القش الملون ومعطف من الصوف الخشن ومعطف للمطر ، كما يمسك بيده أيضاً شمسية وحقيبة . وكلوف لم يكن موجوداً . المسرحية لم تصل للنقطة صفر حيث رجعت إلى مشهد البداية حيث يقول كلوف " انتهى ، لقد إاتهى ، تقريباً ، لابد وأن يكون انتهى " ولكنها أبداً لا تنتهى .

وما يتصوره هام (الأعمى) المصير المحتوم داخل الحوائط الكاذبة لغرفة مسرحية " نهاية اللعبة " ما هو إلا " فراغ لا محدود " ولقد قال هام ذات مرة محدثاً كلوف أنه أى كلوف سوف يصبح أعمى في يوم من الأيام وسوف ينظر إلى الحائط ويغلق عينيه ثم يفتحها فلايجد " أى حوائط أبداً " ولكنه سيجد فراغاً مطلقاً يحيق به من كل جانب حيث لا يمكن أن تملؤه كل الأموات بعد عودتهم إلى الحياة من كل العصور والحقب ، إنه فراغ لا نهائياً وهنا سوف تكون كحُبيبة صغيرة في سهلٍ كبير خالٍ من الشجر (صـ٣٦ـ) . إذن فنحن ننظر إلى مسرح بيكيت علي انه مكان اللامحدود أو مكان " الفراغ الذي لا نهاية له " كما ننظر إلى الممثلين – وربما لأنفسنا أيضاً – على أنهم أشكال دقيقة وصغيرة إلى أبعد الحدود يؤدون من خلال قالب كوميدى ساخر صعب التفسير . ومثل الحبية التى توجد وسط سهل كبير لا شجر فيه ولا ماء فإن شخصيات بيكيت أصبحت جزءاً من عملية يحاولون فيها ولكنهم يفشلون فى أن يصلوا مثل الكمال المستحيل .

والأشكال العنيفة للشخصيات فى مسرحية بيكيت " نهاية اللعبة " يتم إراحتها بلعبة هادئة عن اللانهاية حيث أدخل بيكيت لعبة داخل نهائية اللعبة أثناء الجزء الأخير من المسرحية . فى منتصف المسرحية نرى كلوف وهو يضع تلك الصيغة للنهاية المحتملة للعبة : وهو يقول لهام " أنت تصفر لى ولن أتى إليك . إن الجرس الخاص بالإنذار يدق. إننى مرهق جداً . إنه لا يدق إننى ميت (صـ ٤٧ـ) ، ولكى يوضح لهام أن الجرس يعمل وأن الساعة قادرة على أن تدق يحضر كلوف الساعة ويجعلها تدق ثم يصرخ مخاطباً هام :

" إنها تصلح لأن توقظ الموتى ! هل تسمعها ؟ " صـ٤٨ـ وبعد ذلك وبينما تتحرك المسرحية لتقترب من النهاية يقول هام " دعنا نجتازها ونتغلب عليها " صـ٧٠ـ

ثم يدخل كلوف مرة أخرى حاملاً المنبه ثم بعد ذلك يغلفه علي الحائط صـ٧٢ـ وحينئذ يضعه مقدمة صندوق ناج صـ ٧٩ـ . وهنا نرى تلك التقنية المسرحية التى ترشدنا إلى الوقت الذى لا نهاية له حيث لا نسمع مطلقاً الساعة تدق ، وهذا يعنى- طبقاًلما يعتقد فيه كلوف - إشارة إلى أن كلوف قد مات ، لم يذهب بل مات .ولكن نبدأ هنا فى التساؤل لأن المسرحية تصبح على حد التجمد والتوقف فالمدة التى سننتظرها حتى يدق المنبه أو لا يدق وذلك لكى نكون متأكدين من أن كلوف قد مات ولم يذهب ، بل مات؟ (فى النهاية لم يفعل كلوف أى من الشيئين حيث إنه لم يمت ولم يرحل) ، متى نستطيع أن نقول بكل تأكيد إن حالة " إنه لا يدق " ماهى إلا حقيقة ماضية ؟ لا نستطيع ؟ لا نستطيع - طبقاً لدهاء اللعبة - مطلقاً أن نعرف سواء مات كلوف أم رحل ، هذا ولغز الساعة ذلك يمكن أن يقارن باضطراب العقل البشرى المحدود الذى يحاول أن يتخيل يوم الحساب والحياة القادمة لا نستطيع أن تكتشف جرس المنبة فى نهاية الزمن مادمنا على قيد الحياة . ولا نستطيع أن نكتشف الوعى بالموت أو الخلود مادمنا على قيد الحياة . وبالنسبة لبيكيت مثل هذا المأزق المتناقض يعتبر شراكاً للوعى العقلانى الذى يؤدى إلى أسطورة اللامتناهى . هذا المنبه الصامت فى نهاية مسرحية " نهاية اللعبة " وهذا الجرس الذى " يستطيع أن يوقظ الموتى " ومع ذلك لا يدق بأي حال من الأحوال - ربما يمكن تفسيره على أنه محاكاة " لصوت البوق العظيم " الذى سوف يلقبه ملائكة المسيح من أجل إعلان اللحظة الحاسمة ليوم القيامة " وغالباً ما يشير الباحثون فى أدب بيكيت إلى " المنديل الكبير الملطخ بالدماء "(كما تصفه الإرشادات المسرحية) الذى يغطى وحه هام فى بداية ونهاية مسرحية " نهاية اللعبة " على أنه قناع عليه صورة المسيح . مثل هذه الإشارات والتلميحات إلى معاناة المسيح تواجه بعض الجدل والمناقشة حول الإيحاءات المسيحية لكلمات كلوف الافتتاحية والتى يقول فيها " انتهى ، لقد انتهى ... " ، وهذه الكلمات تشابه كلمات المسيح الأخيرة وهو على الصليب " لقد انتهى " (جون ١٩ : ٣٠) وهذه الإشارة هى محاكاة ساخرة وذلك لأن كل من هام وكلوف لم يحضرا أى شيء لكى ينتهى . وربما نقول أيضاً إن المنديل الملطخ بالدماء يوحى بالمنديل الذى كان مع رأس المسيح المدفونة ، تلك القطعة المصنوعة من الكتاب التى تركت خلف المسيح فى القبر عندما أعيد إلى الحياة مرة أخرى (جون ٢٠ : ٧) إن الإشارة هنا تعتبر تقليداً ساخراً : عندما أشار إلى المنديل فى نهاية

المسرحية (مخاطباً إياه " المنديل القديم الذى لا ينفذ إليه الماء " فى الطبعة الإنجليزية للمسرحية و " Vieux linge فى الطبعة الفرنسية) قال هام إلى تلك القطعة الكتابية " أنت .... إمكث " وهام يظل مع قطعة الكتان فى القبر كما كانت . لايوجد أية إعادة للحياة .

فى الواقع يمكن القول إن مسرحية " فى انتظار جودو" و " نهاية اللعبة " يمثلان أسطورة اللامحدود ويطورها وذلك عن طريق المحاكاة للصور المسيحية والإيمان بالآخريات . فالشخصيات - المرتبطه ببعضها البعض كل زوج على حدة - لم يكونوا قلقين بسبب ارتباطهم بوعيهم الذاتى . وفى مسرحيات يوم القيامة - التى تبعث هاتين المسرحيتين - فى حياة بيكيت المسرحية نجد أن تلك المحاكاة للأساطير المسيحية قد اختفت ، وذلك لأن بيكيت بدأ فى التركيز على رؤيته الخاصة بالمعاناة الإنسانية التى يقدمها للوجود الإنسانى . الشخصيات أصبحت أكثر ارتباطاً مع الحديث الفردى الذى يجرونه على خشبة المسرح أو الحوار متعدد الأبعاد مع النفس . كما أصبحت الشخصيات أكثر ارتباطاً بمحاولة إدراك إفكار أو نحو ما يمكن أن يطلق عليه الوعى الذاتى الديكارتى . وفى خلال محاولاتهم لمحو ذلك الوعى فإن شخصيات بيكيت تناضل من أجل الوصول إلى طريق يؤدى إلى منطقة لا يمكن إدراكها بها نوع من الكائن المتجاوز ، أو الكائن الآخر أو عدم الوجود .

أما منظر يوم القيامة فى مسرحية " الأيام السعيدة " (١٩٦١) فهو عبارة عن بقعة محروقة من الأرض حيث نرى البطلة وينى Winnie وهى مدفونة حتى وسطها فى الفصل الأول وحتى عنقها فى الفصل الثانى تقوم بإلقاء بعض الكلمات الفارغة . أما زوج وينى اسمه ويللى Willie الذى يتحرك بشق الأنفس والذى يتحدث بصعوبة شديدة يبدو وكأنه مهدداً بالخروج من حيز الوجود . وتشعر وينى أن جاذبية الأرض قد ضعفت وأنها يجب أن تطفو على السطح مالم تقيدها كومه الركام التى تحيط بها من كل جانب (ص-٣٣-) وتتساءل وينى " هل فقدت الأرض هواءها فى ذلك الجو الشديد الحرارة وتتحدث وينى وتفكر فى أمور وأشياء تافهة تشير هى بنفسها إليها على أنها " الأسلوب القديم " والآن فيما بعد " الأسلوب القديم " ربما يصبح الزمن متلاشياً " ربما لا يزال الفرد يفكر فى الزمن ؟ " تتساءل وينى .

وتدعى وينى أنها تعيسه " بين جرس الاستيقاظ وجرس النوم " ولكن عندما يدق الجرس فى المسرحية فإنه دائماً ما يعلن الاستيقاظ وبداية اليوم . وفى الفصل الثانى نرى وينى وهى تتوق توقاً شديداً فى انتظار جرس النوم ولكن فى مرات عديدة متضمنة فى ذلك نهاية المسرحية نجد وينى تغلق عينيها ثم تسمع الجرس يدق ، وفى كل مرة يدعوها إلى يوم جديد . إن المسرحية فى الواقع " ضوءاً مقدساً " لا محدوداً ولا متناهى كما أنه " ضوءاً شيطانياً " صـ١١ـ .

وهنا ربما يمكن أن نسترجع الجزء السادس من رواية بيكيت " ميرفى " "Murphy" (١٩٣٨) حيث يحلل الراوى عقل ميرفى حيث قال إنه يوجد ثلاث مناطق فى عقل ميرفى " مضيئة ، شبه مضيئة ، مظلمة وكل منها له خصوصيته " منطقة الضوء هى مكان الشعور العادى حيث يكون العقل على اتصال بظواهر العالم الخارجى ، وفى المنطقة شبه المضيئة يوجد " بهجة التأمل والتفكير " أما الجزء الثالث وهو الجزء المظلم فهو " يحمل بداخله تغير متواصل للأشكال يتم فيه الجمع بين الأشياء والفصل بينها " هذا الجزء هو منطقة سلب الإرادة التى يتوق ميرفى إليها حيث يوجد الفرد " كذرة فى... الحقيقة المطلقة " ، ويقول جى . أى . ديرلف عن بحث ميرفى " إنه يبحث عن نفسه فى عالم لا يوجد فيه الذات " وذلك أيضاً ما يريده شخصيات بيكيت فى مسرحيات يوم الحساب حيث يحاولون بكل قوة أن يبحثوا عن الخلاص من ذلك الضوء وأن يحاولوا أن يصلوا إلى العالم الذى لا توجد فيه الذات . وشخصية وينى فى " الأيام السعيدة " مازالت مقيدة فى الضوء المشع لوعيها بذاتها . ولكن مساحة مسرح بيكيت سوف تصبح أكثر وأكثر مساحة مظلمة شديدة الظلمة .

وفى مسرحية اللعب " Play" (١٩٦٣) يوجد لدينا ضوءاً معيناً يربط بين الثلاث شخصيات فى شكل الشعور ما بعد الوفاة والذى يحتفظ بالموت بعيداً عن التأثير على أى طريق يؤدى إلى الخلود المتجاوز ، ومثلما يحدث فى معظم روايات بيكيت النثرية فإن الوعى يتقدم بغرابة فى سلسلة متصلة لا محدودة حتى بعد الموت . م ، م ، و ٢ يمثلون على الترتيب رجلاً ، سيدة يقع فى حبها الرجل الأول ، وسيدة أخرى من أجلها خدع الرجل السيدة الأولى . وهذا المثلث اللامتناهى يذكرنا بمؤلف سارتر جلسة سرية (١٩٤٤) ، ومع ذلك نجد أنه فى مسرحية سارتر عاش الثلاث شخصيات

كل منهم حياة منفصلة فى العالم العادى و فى عالم ما بعد الوفاة حيث تم الجمع بينهما فى نوع من الجحيم لكى يعذب كل منهما الآخر... وقال أحد شخصيات المسرحية قرب نهايتها l'enfer,c'est les Autres... الجحيم هو الآخر وشخصيات مسرحية بيكيت على النقيض من ذلك قد عاشت حياة بائسة مع كل منهما الآخر فى العالم الزائل ، والآن فى عالم ما بعد الموت يعيش كل منها وجوداً منفصلاً . وفى الواقع يمكن القول إن شخصيات بيكيت تحيا وكأنها رؤوس تبرز من الصناديق الجنائزية، وهى تتحدث كأستجابة مباشرة لحركة الضوء وتستدعى وتتذكر شئونها ، وهى أحياناً ما تتحدث فى وقت واحد ، بالإضافة إلى ذلك فإنها تتحدث فى حوار ظاهرى ولكن فى الحقيقة كل واحد منهم يتحدث وحده غير واع بما حوله وهو بذلك يصبح منعزلاً عن وجود الآخرين ، ووعيهم ، لا يعرف أى شىء عن مكان (أو زمان) الآخرين أى شىء . أما الضوء الذى وصفة و١ W1على أنه إعتام شيطانى فهو الذى يجلب الواعى الذاتى لكل شخصية عندما يسلط عليها . وهنا فإن الجحيم ليس الآخرين (كما فى مسرحية سارتر) ولكنه للذات . إن الضوء يحتفظ بالذات فى الجحيم وذلك لأنه يجبر العقل على العمل :" كيف يستمر العقل فى العمل" يقول و١. والشخصيات فى المسرحيه يتطلعون شوقاً إلى الظلام حيث يقول م †Mوهو مفعم بالأمل " إلى أسفل ، الكل ينزل لأسفل ويدخل فى الظلام ، هو الأمان آت ... " ولكن الضوء فى المسرحية يستمر . وتدعو نهاية النص المسرحى لمسرحية " اللعب " إلى التكرار " كرر اللعب "

وفى مرحلة متقدمة من أعمال بيكيت الدرامية نرى بعض المسرحيات التى يستمر فيها التقدم نحو النهاية التى لا يتم الوصول إليها أبداً وذلك من خلال أعمال مسرحية قاتمة إلى حد ما يستغل فيها بيكيت إيقاعاته الغريبة والمخيفة التى تجعل من المسرحية قريبة من حد التوقف . وفى مثل هذه المسرحيات يستخدم بيكيت العديد من الأساليب المثيرة فى اللغة والمسرح ضمن محاولاته المستمرة والساخرة من أجل التعبير عن محو الوعى أو الشعور .

وتقدم مسرحية ليس أنا (١٩٧٢) " Not Iشخصيتين تقف الأولى فى مقدمة المسرح ناحية اليمين وأسمها ماوث Mouthبينما تقف الشخصية الثانية فى مؤخرة المسرح ناحية اليسار وهى فى حالة يرثى لها حيث " يرتدى جلباباً أسوداً فضفاضا مع

قبعة " وخشبة المسرح غارقة فى الظلام . وتعبر ماوث عن ذكريات حياتها فى شكل كلمات غنائية غير مرتبه وغير رقيقة حيث تشير إلى نفسها دائماً بصيغة ضمير الغائب . وتتوقف ماوث خمس مرات وهى ما تزال متمسكة باستخدام الضمير (هى) ، وفى كل مرة بعد التوقف ترفض ماوث رفضاً شديداً أن تتخلى عن استخدام ضمير الغائب " وقد قال بيكيت ذلك فى تعليقه على النص . ويتزامن مع التوقف الذى تقوم به ماوث قيام الشخص الذى يرتدى جلباباً أسوداً برفع يديه وإنزالها أربع مرات فى " علامة من علامات الشفقة العاجزة " .

وفى هذه المسرحية الغريبة توحى لنا بعض الأجزاء فى حديث ماوث أنها بلغت قدراتها الكاملة على الوعى والحديث منذ عهد قريب وفى سن متقدمة ، ولذلك فإن تصرفاتها من خلال الوصول إلى ذلك الوعى تزامنت وتداخلت مع تجربة الموت بالنسبة لها . وبذلك تصبح حكاية تلك السيدة اليائسة حكاية مضغوطة ترمز إلى سلسلة متصلة غير محدودة لعملية الحياة / الموت ، وتصبح مساحة المسرح عالماً مصغراً تتجسد فيه تلك الحالة الإنسانية واسعة النطاق وكثيرة الحدوث كما لو كانت بؤرة ضوئية محدودة وسط ظلام دامس لا نهاية له . ماوث تريد لكل شىء أن يتوقف : " طوال الوقت هناك شىء يتوسل ... شىء ما فى داخلها يتوسل ... يتوسل لكل شىء أن يتوقف ... لا يجيب ... أتوسل إليك ألا تجيب ... " ويستمر ذلك ، وتستمر تلك الكلمات الغير مرتبة والأفكار غير المنظمة ... العقل المشوش ... الوعى ... " الطنين " . وفى النهاية تُسدل الستارة . " المكان مظلم . ويستمر الصوت خلف الستارة ولكنه غير مفهوم وتمر عشر ثوان ثم يتوقف الصوت مع إنارة المكان " وينحسر صوت ماوث خلف الستارة . ويتوقف المشهد فإن الضوء يعود بحياة المسرح إلى شعورها ووعيها الأصلى ، وذلك بعد الظلام ، بعد نهاية المسرحية . وأحد أهم الأخيلة التى تكررت باستمرار فى حديث ماوث فى المسرحية هو ذلك " الطنين " ، حيث ينبغى على المشاهدين أن يسمعوا ذلك الطنين داخل الرأس حتى بعد أن تنتهى المسرحية ، وحتى إذا حاولت الذات أن ترفض ضمير الذات " ليس أنا " .

وتعد مسرحية " وقع الأقدام " أعقد مسرحيات يوم القيامة التى كتبها بيكيت فى الفترة الآخيرة . وتتناول المسرحية قصة سيدة تدعى ماى May- " لها شعر أشيب

غير مرتب ، وترتدى ملابس رمادية تغطى بها ساقيها " - تتحرك فى خطوات منتظمة من اليمين إلى اليسار ومن اليسار لليمين ، وتأخذ تسع خطوات فى كل اتجاه ثم تدور للاتجاه الآخر فى حركة شبه راقصة : سبعة ثمانية تسعة دورات " . والضوء المعتم الذى يتم تسليطه على ماى يبرز خصوصاً ما تقوم به من سير . وتتحدث ماى مع صوت والدتها . ويحول الصوت - بطريقة مجازية دوران وقع الخطوات إلى دوران غير محدود العقل : " هل سبق لك أن فعلت ذلك ... هل قمت بذلك الدوران ؟ ... " كله " [برهة صمت] . فى عقلك الضعيف صوت الأم فى ذلك الحوار الفردى يعود عندما قام شخص ما - ربما تكون ابنتها - يشارك فى وقع الأقدام فى مرة سابقة . وفى حديث أخر قامت به ماى محدثة نفسها استدعت فيه مرة أخرى من المرات عندما قام شخص ما (من المحتمل أن تكون والدتها بعد موتها) متسللاً ليلاً بالذهاب للكنيسة الصغيرة حيث بدأت فى السير ذاهباً وإياباً ، وذهاباً وإياباً فى وقت الغروب ووسط نجوم المساء ، وفى الجزء الأخير من حديثها الفرعى هذا تسرد لنا ماى حكاية السيدة ونتر وابنتها آمى ، Amy اللتان كانتا تتناقشان فى حقيقة رؤية السيدة ونتر " لشيء غريب " فى المساء أم لا . وفى نهاية المسرحية قالت الابنة آمى إلى والدتها أو قالت الأم إلى ابنتها كجزء من حديث ماى الفردى عندما كانت تتحادث مع أمها : " هل سبق لك أن فعلت ذلك ... هل قمت بذلك الدوران ؟ [برهة صمت] ذلك ؟ [برهة صمت] كل ذلك . [برهة صمت] فى عقلك الضعيف . [برهة صمت] كل ذلك . [برهة صمت] " كل ذلك " نحن كنا نشاهد الأشباح ، ونسمع وقع أقدام الأشباح فى طريق يدور بلانهاية فى جميع أجزاء العقل . أما الأشباح فإنهم يريدون كل ذلك " لكى يصلوا إلى نتيجة "

وفى " روكابى " (١٩٨١) " Rockaby" يقدم لنا بيكيت قصيدة غنائية بسيطة ألفها من أجل المسرح عن سيدة لها شعراً أشيب و نشعر أنها تقدمت فى السن قبل الأوان ولها عينان واسعتان ووجه أبيض خالٍ من كل تعبير عن المشاعر تهتز وتتأرجح على خشبة مسرح معتمة ، وهى جالسة على مقعد هزاز ، وفى الوقت نفسه نسمع صوتاً يغنى أغنية رقيقة :

حتى فى النهايـــة

اليـوم أتـى

فى النهايـة أتـى

قريباً من يوم طويل

عندمـا قالت

لنفسهـا

من أيضـاً

لقد أوقفت الزمن

لقد أوقفت الزمـن

تـتحـرك ذهاباً وأياباً

......

إن الهزازة لا توقف الزمن . ولقد قالت السيدة " أكثر " (بألم بالغ) أربع مرات مـختلفـة ليؤكـد على اسـتـمرار الأغنيـة المرحـة التى تسـمعـهـا من الصـوت وفى نهـاية المسرحية يتلاعب هذا الصوت المنفصل بغرابة على الرغبة المتزايدة للسيدة العجوز من أجل أن تنصرف عن الهزاز :

قائلاً للهزازة

ابعدها عن الهزازة

امنـع نظراتها

الـلـعـنـة

امنع نظراتهـا

ابعدها عن الهزازة

ابعدها عن الهزازة

ثم نسمع بعد ذلك صدى لصوت جماعى لكل من السيدة والصوت معاً يرددون "ابعدها عن الهزازة " حتى تبدأ الهزازة فى التوقف ثم يبدأ الضوء يخبو ويتلاشى .

وفى مثل هذا النوع من الفن المسرحى نرى أن تلك الأجزاء التى تقلل الإيقاع وتقلل الإضاءة فى السنوات الحالية استغلها بيكيت بمهارة لكى يلقى بشخصياته فى ذلك الطريق الذى يؤدى إلى محو الشعور بالذات إلى أبعد ما تسمح به رؤيته الخاصة . وفى سلسلة أعماله المسرحية المتعلقة بيوم القيامة أو «Doomsday Plays بتداء من جودو وحتى السنوات الحالية استطاع بيكيت أن يقدم أشكالاً للمصير الكونى وليس معانى لحالات فردية . ومثل ذلك أن الفن الذى أبدع فى العصور الوسطى لذلك النوع من المسرح ، فإن فن بيكيت أيضاً مهتم بالنوع الشامل الكونى وبأشكال المصير الكلى العام للإنسانية " نحن كل الجنس البشرى " يقول فلاديمير ، ولكن على العكس من شخصيات مسرحيات يوم الحساب فى العصور الوسطى نرى أن شخصيات بيكيت تبدو وكأنها لا يمكن ترجمتها وإرجاعها إلى أشكال إنسانية فى طريقها نحو الحساب . ومع ذلك نرى أن معظم كتابات بيكيت المسرحية تفضل ما بين أصوات الشخصيات وذواتهم كما أنها تحاول أن تستوعبهم فى مساحة مظلمة ، وتظل الشخصيات فى طريقها نحو انحسار الوعى الشعورى .

ولقد قال بيكيت ذات مرة " إننى لست مفكراً . كل ما هنالك هو أننى أشعر " . ولقد قفزت إلى عقلى " مولى " " Molloy" وغيرها عندما بدأت فى أن أعى حماقتى ، ووقتها فقط بدأت فى كتابة كل ما أشعر به " . وفى خلال تلك السلسلة من المسرحيات فإن الشخصيات تسعى بمرور الوقت من أجل التحرر والتجاوز فى إيقاعات شعورية مضطربة ومتزايدة . وعلى الرغم من أن شخصيات بيكيت تمثل أنماطاً كونية وعامة ، إلا إنها ليست مجردة بمعنى أنها شخصيات من الشعور . وفى المسرحيات الأخيرة من سلسلة مسرحيات بيكيت الخاصة بيوم القيامة فإن الأصوات والإيقاعات والإحساسات الواهمة توحى بشخصيات شعورية يائسة . حيث إنها فى طريق كئيب يدفعها بلا حدود خلف ذلك الحائل الذى يفصل بينها وبين أى هدف تريد الوصول إليه . سواء كان الحساب أو التحرر الذى تتخيله (أو نحن) كمبرر أو نتيجة للمعاناة الإنسانية .

وإننا نود أن نمنح شخصيات بيكيت فى مسرحيات يوم القيامة ما قد منحه كنت Kentإلى لير : " أثير روحه . أوه دعه يمر إنه يكرهه / وسوف يمون هذا على خراب ذلك العالم القاس / ابسطه أكثر من ذلك " . وفى شعور بيكيت لمسرحياته الساخرة يوجد شعوراً طاغياً بالانتقال . حيث هناك حاجة ملحة للانتقال والمرور ، وربما لا يوجد حقائق مطلقة فى مسرح بيكيت . ولكن فى مثل هذه المساحة متناهيه واللامحدودة حيث تعيش شخصيات بيكيت يوجد توتر قوى ومستمر بين مفهوم بيكيت الخاص عن الرفض الأبدى والقبول الأبدى . " لا ، لا يوجد شيء مؤكد " مازال هناك شيء يأخذ طريقه ".

١٧ – السجن كمسرح والمسرح كسجن

الجزيره لآثول فوجارو

ألبرتو ورثيم

يعتمد آثول فوجارد فى مسرحيته المعبره " الجزيره " على عناصر قليله فكل مـــا يحتاج إليه : المشاهد ، ممثلان أسودان ، أقل الامكانات المسرحيه وساحه عرض خاليه . ومن هذه العناصر القليله استطاع آثول فوجارد تحويل كل من المسرح وساحه العرض إلى قطعه من سجن جزيره " روبن " وهو أحد السجون الغير معروفه ويقع فى جنوب إفريقيا على حدود شاطىء مدينه " كاب " فى مكان قاسى حتى أنه يطبع من يعيش فيه بالقسوة وفى هذا المكان يعيش الكثير من المعتقلين السياسين فى قيد مهين لا يعرفون له أجلاً . و" الجزيره " التى كتبها فوجارد ليست تماماً " الجزيره " التى جهزها فوجارد للعرض نفسه بالاشتراك مع الممثلين المبدعين جون كانى ونستون نـتـشـونـا John Kani & Winstom Ntshoma وقد برعا فى السيطره على خشبةالمسرح براعه مكنتهما من نقل اسلوب الحياه والعادات والعلاقات الانسانيه فى جزيره روبن على خشبه المسرح .

لقد أدى دور شخصيتى جون ونستون ممثلان بنفس الأسماء هما جون كانى وونستون نتشونا على التوالى ، وكان هذا ذا أهميه خاصه اذ انه مكّن فوجارد من استخدام مهارته المسرحية فى تحويل المسرح إلى ساحة عرض كبيره لم يكن فيها كانى ونتشونا ممثلين يؤديان دور بطلين زنجيين فى نص ، ولكنهما كانا أنفسهما مسجونين ولم تأتى خشبه المسرح فى صوره سجن بل كانت ذاتها سجناً أو بالأحرى زنزانه كانى ونتشونا الخاصه ، وبالمثل لم يكن المشاهدون جماعه منفصله تشاهد تصويراً للسجن ولكنهم تحولوا بفضل البراعه المسرحية إلى رفاق جون وونستون فى السجن وإلى حراس أى أن ساحة عرض مسرحية " الجزيره" لآثول فوجارد ليست هى خشبه المسرح الفعلية والتى اقيمت عليها زنزانه جون وونستون ولكنها بالأحرى المسرح ككل والذى يتسع ليصبح كل جزيره روبن .

لقد حرص أثول فوجارد فى إعداده لمشهد " الجزيره " الافتتاحى على أن يتحول

المسرح فى أقرب وقت ممكن إلى سجن فحتى مع دخول المشاهدين إلى المسرح يجدون خشبه المسرح وقد صممت فى شكل زنزانة من زنزنات سجن جزيرة روبن وبها سجينين أسودين نائمين على الأرض (ص ٤٧) إذ لا توجد أسرة فى جزيره روبن ولذا اقتصر أثاث خشبه المسرح على بطانية مفردة وكوب من الصفيح للشرب لكل سجين بالإضافة إلى دلوٍ مشترك للماء ومن هذه الاشياء سوف يبتدع الرجلان فى سياق المسرحية اسلوباً للحياه وقانوناً للسياسة .

وتبدأ احداث المسرحية بسرينة ثم قضاء خشبه المسرح ويظهر الرجلان فى سراويل قصيره حلقى الرأس ويكونان منهمكين فى حركات جسديه مطوله تبدو لا نهائية ويستمر هنا لحوالى عشر دقائق من المشقه ويكون المسجونان خلالها مشغولين فى عمل سيسفشيانى فهم يحفرون الرمال ثم يهيلونها فى عربه ثم يدفعون العربه إلى أحد أركان المسرح ثم يفرغون الرمال دون هدف واضح من وراء ذلك " وعملهم بهذا لا نهايه له " كما تؤكد التوجيهات المسرحية .

وهذه الحركات الجسدية المملة التى لا يبدو هدف من ورائها تعد بمثابه تدريباً إحمائياً للمسرحية فهى فى الحال تهيىء الممثلين والمشاهدين للروح اللاانسانية السائدة فى سجون جنوب إفريقيا . ولكن عشره دقائق تمثل فتره طويلة على المسرح بل انها تبدو مع تلك الحركات المتكرره الصامتة لا نهائية وخصوصاً إذا كان المشاهد لا يعرف المقصود مما يجرى أمامه غير أن عدم معرفته هذه هى النقطه الأساسيه فحياه المساجين فى جنوب إفريقيا تقوم على الملل والفشل فى فهم ما يحدث لهم أو العقوبات التى يبتلون بها وبهذا أصبح المسرح بالنسبه للمشاهد صوره مصغره لسجن جنوب إفريقيا فهو لا يعرف متى سينهى المؤلف مسرحيته ويطلق أسره كما أنه فشل فى إدراك المقصود من هذا السيناريو الذى ابتدعه المؤلف وهو بالطبع يسأل نفسه عما اجترفه من ذنب يستحق مثل هذه المعامله من المسرحية .

إن هذه الحركات الجسدية التى تبدو لا نهائية والتى نبدأ بها مسرحيه الجزيره تجعل المسرح صوره من جزيره روبن وتمدنا بمشهد صامت كئيب يعد بمثابة الأساس لما يتبعه من أحداث . ومع انطلاق سرينه السجن تتغير الحركات الجسدية فيقيد السجينان وتوثق

قدم احداهما مع قدم الآخر ثم يؤمران أن يجريا واحداً خلف الأخر ويبرع فوجارد فى تصوير هذا السباق اللانسانى بتوجيهاته المسرحيه التالية " يبدآن الجرى ... يتمتم جون ببعض الصلوات بينما يغمغم ونستون بنظم شعرى لجريهما معاً بشلاثه اقدام " وبوضوح درامى يشير فوجارد إلى الطريقة التى يصب بها العذاب والإزلال والملل على المساجين والتى تحرك الملكات المجرده التى ترفع الإنسان على الحيوان كالثقة بالروحانيات والتى تظهر فى صلاة جون والثقة بالعقل والتى تظهر فى إبداع ونستون لمنظومة غنائية وبهذا أمكن للرجلين أن يجريا بوقار فى انسجام تام وفى الوقت ذاته يكون المشاهد نشوان فهو إما يتعذب بعذاب الممثلين او يتمتع سودوياً بعذابهما . وجدير بالذكر هنا أن الحركات الجسدية ليست مجرد عمل جسدى شاق ومؤلم للشخصيتين جون ونستون ولكنها كانت كذلك أيضاً للممثلين جون كانى وونستون نتشونا فالعرق والألم اللذان ظهرا كانا من جراء ما قاما به من جهد مضنى على خشبه المسرح تصديه ان يمثلا ويعانيان منه فى آن واحد وما يعانيه المئات فى سجون جنوب إفريقيا كل يوم .

إن ما تحاول افتتاحية فوجارد التمييمية توضيحه هو ما ابتدعته السلطات فى جنوب إفريقيا من نظام قُصد به إنزال الإنسان إلى مرتبة الحيوان وانتهاك أخر ما تبقى من انسانيته وبالرغم من ذلك تظل انسانيه السجين متماسكه بل انها تزدهر فى عيشة ضُمر لها ان تكون موتاً فى الحياه أو موتاً حياً (٢) وهى تظل متماسكه حيه لأن الرجلين يستمران فى التصرف كبشر مستخدمين الآداء المسرحى كوسيله لتعزيز إنسانيتهم . ويصبح الارتجال - وهو الوسيله التى يتعلم من خلالها الممثل فهم وأداء الأدوار - يصبح وسيلة كل من جون وونستون فى فهم وممارسه وتأكيد انسابيتهما . بالإضافه إلى أن التمثيل يصبح فى آن واحد درعاً وسيفاً للممثلين فهو وسيله للحماية الذاتية وحماية الذات ووسيله للشروع فى الفعل أو التمرد ضد المعتقل وضد الحكومة وبهذا يؤكد فوجارد أن التمثيل ليس مجرد فن عديم الجدوى وليس غاية فى حد ذاته ولكنه الجوهر الحقيقى للحياة وللإنسان .

وفى النهايه بعدما يضرب الحراس الرجلين ويعودا مصابين إلى زنزانتهما يتجلى الصوت فتظهر فى البداية بعض الأصوات ثم بعض الكلمات الغاضبة وبعض التأوهات وبالرغم من ذلك فإن الموقف بكل حركاته الجسديه المضنية حى بالكلمات والصور

المتحركة والتى تكاد تنطق بالقوة الروحية ، فعلى سبيل المثال تدفع آلام ونستون بجون إلى عمل شيئ ما فيبول ويغسل عين ونستون المصابة ثم تأتى توجيهات فوجارد المسرحيه باصطلاح مسرحى منتقى عن قصد لتشير إلى أنه " فى قلب للأدوار السابقة يريح الآن ونستون جون على الأرض كى يرى ما أصاب أذنه " وفى خلال محاولة كليهما للتخفيف من حدة الإصابات الجسمية التى أصابت الآخر يقول ونستون " نيانا وى سيزوى " أخى فى الارض "وهو بهذا يؤكد قوه ما بينهما من أخوة وصلابة الروح الإنسانيه عند كليهما .

لقد تحرى أثول فوجارد فى مسرحياته الحديثة مثل " عبرة من ألوس " و " المعلم هارولد " الطرق التى يكون فيها نظام التمييز العنصرى فى جنوب إفريقيا على نحو واضح وربما على نحو قاطع أكثر ضرراً بنفسيات البيض منه إلى الملونين والسود . وبالمثل بل بحدة أشد ، توضح لنا مسرحية " الجزيره " الخراب الذى يمكن أن يتسبب فيه نظام يعمل على أن يسلب جون وونستون إنسانيتهما وينزل بهما إلى مرتبة الحيوانات ولكى يوضح فوجارد هذه النقطه حرص على أن يؤكد جون وونستون أخويتهما كلما ظهرا على المسرح وفى المقابل لم يظهر حارسهما الأبيض ولكن المشاهد يسمع فقط صوته الغاضب والتأوهات الناتجه عن لكماته . ويدُعى هذا الحارس " هودوش " وهى كلمه إفريقية تعنى " ذبابه الجيفة الخضراء " . وقدوة بأحد شخصيات بن جونسون تدعى " موسكا " وهو اسم يعنى " ذبابة اللحم " نجد أن هودوش الأبيض اللون هو الذى أظهره فوجارد كشخصية تتسم بالبهتان والحيوانية والوضاعة بينما انتصر جون وونستون واحتفظا بإنسانيتهما .

ان " هودوش " يعطى لنا صوره لحراس السجن الذين تنحدر إنسانيتهم إلى الحيوانية فى الوقت الذى يستخرج فيه المساجين إنسانيتهم من الوضع الحيوانى الفعلى. فالحراس يهيلون الضربات والإصابات على جون وونستون كما أنهما ينقلان مع بقية المساجين إلى جزيرة روبن فى عربات يقيدون فيها واحداً بالآخر ويزجون بهم كالحيوانات حتى انهم يبولون فوق بعضهم البعض فى رحله السفر الطويلة وبالرغم من ذلك يظل الواحد منهم متعاطفاً مع إصابه الآخر . وهذا التعاطف هو ما يولد وينمى انسانية جون وونستون .

وتأتى توجيهات فوجارد المسرحية فى هذا الموقف بمرارة لا يأتى بها أى موقف أخر " يبول جون فى إحدى يديه ويحاول تنظيف عين زميله [المجروحه] " . إن الحركات الجسمية الصامتة تصور لنا بمهارة أثمار الوضع اللإنسانى والأعمال الحيوانية، وتحول العقاب السيسفشيانى إلى انتصار انتجوانى ، ومثل هذه الانسانيه التى تتولد من اعماق المعامله الحيوانية انما تذكرنا بالروح التى سادت فى معسكرات الاعتقال النازيه وهذا التشابه كما اوضحت مذكرات فوجارد التى نشرت حديثاً لم يكن من محض الصدفة .

ويعد أن حول فوجارد المسرح إلى سجن جزيرة روبن أتى بمسرحية تركز فيها الأحداث الرئيسية على محاولة جون وونستون تحويل السجن إلى مسرح فمن أجل تسلية رفاقهم وحراسهم اعتزم جون وونستون عرض نصهم المسرح المنقول عن مسرحية قديمه تصور المواجهة بين انتيجون وكريون (٤) وكمبتدعى مسرحيه " الجزيرة " - فوجارد وكانى ونتشونا - لا يكون المسجونان فى مسرحيتهما هذه مجرد ممثلين ولكنهما أيضاً كاتبان مسرحيان إذ إنهما قاما بصياغه عمل مسرحى وهى مهارة تؤكد إنسانيتهما فقد صاغا هذا العمل من خبراتهما الأساسيه فى السجن ومن قدراتهما الأساسيه على الخيال . فنرى جون يقلد عقد انتيجون مستخدماً بعض المسامير الصدئه وبعض الخيوط وبقطعة طباشير كان قد اكتنزها من قبل قام بتفسير الحبكة فى مشهد انتيجون الذى ألفه على أرض الزنزانة . وبالمثل كان السجينان قد أحدثا بعض التجديدات من قبل فنراهما يستجمان بالذهاب إلى قاعه العرض السينمائى فقد خلقا سينما بدون فيلم أو خلقا شاشة ولكن من خلال توحيد الخيال والروايه والحركات الجسميه ، وفى احداث المشهد الاول ينتقل السجينان من وحدة السجن فى جزيره مدينه " كاب " إلى الاصدقاء والعائله فى ميناء " اليزابيث " ونراهما يستخدمان الخيال الواسع والبلاغة والإشارات فى ابتداع محادثة من جانبين مستخدمين كُوبَىْ السجن الصفيحتين الفارغتين كسماعتى تليفون أى أنهما بإيجاز استمرا على قيد الحياة من خلال التمثيل . إن فوجارد يؤمن بعمق أن التمثيل بغرض خلق مسرح والتمثيل بغرض خلق سجن ليسا معنيين منفصلين لكلمه واحدة ولكن كل منهما يمثل كياناً قائماً بذاته

وحينما يبدأ جون وونستون فى عرض مسرحيتهما " انتيجون " تظهر لمسات فوجارد البارعه ككاتب مسرحى فيظهر ونستون على المسرح وقد غطى رأسه بشعر مستعار وعب صدره فكأن له نهدين وارتدى عقداً . وقد صنع جون وونستون كل هذه الأشياء من النفايات التى احتفظا بها أو وجداها فى بيئتهما ، بيئة الضرورات المقيدة القاسية المحدودة .

ويبدو ونستون مضحكاً ليس فقط لجون ولكن ايضاً للمشاهد فيضحك بطلاقه على تلك الصورة الغريبة التى يظهر بها ونستون ولكن جون وفوجارد على يقين من أن لحظه ما يتوقف هذا الضحك بعد ان يقضى المشاهد غايته منه ، فإن المشاهد سوف يتجاوزه إلى التفاعل مع إنتيجون ، وليس ونستون المتنكر فى زى امرأه وإلى أخذ معانى انتيجون الشخصيه و "انتيجون " المسرحيه مأخذ جد :

ان هذا استهلال لرعب مسرحى ! فانا اعرف هؤلاء اللقطاء ، واعرف انهم سوف يضحكون حين تظهر لهم ولكن خذ العبره من هذا الصديق فالدنيا يوم لك ويوم عليك . فسوف يأتى وقت يتوقفون فيه عن الضحك وسوف يكون هذا هو الوقت الذى تطعنهم فيه انتيجون بكلماتها ... ذكرت ان هؤلاء اللقطاء لن يعرفوك ؟

نعم ، وسوف يضحكوا ولكن من يظن انه من المهم ان يضحكوا فى البداية وينصتوا فى النهايه فهذا كل ما تريده منهم ... ان ينصتوا فى النهاية ! (ص ٦١ ، ٦٢) وما لا يدركه ونستون هنا فى هذه المرحلة من المسرحية أن قصة انتيجون وقصته متطابقتان فنراه يذكر " ... إن هذه المسرحية مسرحية دموية ... ماذا تسمونها...أسطوره ! وهى يونانية علاوة على ذلك . وهى ذات أحداث دموية لم تحدث من قبل ولا حتى فى التاريخ ... أنا ؟ ... أنا هنا أعيش حياتى ! وأعرف سبب تواجدى هنا . وهذه أحداث تقليدية وليست أسطورية " (ص ٦٢) غير ان المشاهد سرعان ما يدرك ان جون وأثول فوجارد قد اختارا قصة انتيجون لأنها إسطورة تجسد قصة الاحتجاج وبهذا تكون حياة ونستون مؤلفة من أحداث عاديه وأسطوريه معاً ، وحين يستعرض ونستون حكاية سجنه فى جزيره روبن لأنه حرق جواز المرور الخاص به يدرك المشاهد التماثل الكبير بين تحدى ونستون للحكومه وتحدى انتيجون ولكن ونستون لا يدرك هذا التماثل .

إن مسرحية " الجزيرة " تجبر شخصياتها ومشاهديها على التطور فهى فى بدايتها مسرحية بسيطه تحكى فقط عن القيد وعن الوقت " يختبره الناس " كما يذكر فوجارد فى مذكراته " كفقدان للحياة ، كالموت الحى . فأنت قد انتهيت " ولكن فوجارد فى محاولته عرضى عبث الحياة فى جزيره روبن و يؤرجح مسرحيته فتنتقل من تصوير السجن إلى دراسه معنى الحريه اى أنها تزن الحريه فى مقابل عبث القيد . وحين يصل جون ، عن غير توقع ، نبأ استئناف قضيته وأن حريته ستعود إليه فى خلال شهور يعود إليه إحساسه بالزمن - بعد الشهور والاسابيع والأيام - ويميزه هذا عن ونستون والذى لا يعرف نهاية للوقت فى سجنه المفتوح .

لقد زاد إطلاق سراح جون المنتظر من احساس ونستون بغموض وعبث قدره وهكذا تحولت فرحته الطلقه بصديقه إلى حقد وغيرة مؤقته وقد اطلق لهذا الحقد وهذه الغيرة العنان فى كتابته المسرحية والتى جاءت كدفاع عن النفس وكهجوم حاد على جون فى آن واحد . وبينما نجد أن جهود جون وونستون الابداعيه السابقه كان الغرض منها التسليه المشتركة أو انها اتاحت الاشتراك فى الابداع كما فى المكالمة التليفونية الخياليه إلى ميناء اليزابيث نجد ان ونستون هنا يطوع انفصاله عن جون فى كتابه مونولوج مستخدماً نفس موضوع المكالمة التليفونية ولكنه هنا يحاول إحباط جون بأوصاف نابضة بالحركه لما سيلاقيه من أحداث وما سيكونه من صلات فيما بعد .

لقد اتاح هذا المونولوج المسرحى لونستون - من خلال كتابته وتمثيله - خبرات عملية على مستويات عديدة فقد اتاح له التنفيس عن حسده والتخلص منه ، وأتاح له عقاب جون على حظه الطيب كما أتاح له فهم قدرة العابث مما مكنه فى النهايه من التوافق مع هذا القدر شاعراً للمره الأولى بمدى قوته وهنا يتطرق فوجارد ببراعه وبدون ادنى تعثر لمسرحية كامى " اسطوره سيسفاس " بقصد توضيح العلاقه بينها وبين " الجزيره " . وبعد أن ينهى ونستون مونولوجه المسرحى يتخيل نفسه وقد قُدر له ما قُدر لهارى العجوز وهو أحد المساجين يبلغ من العمر السبعين وقد حُكم عليه بالأشغال الشاقه المؤبده يقضيها فى العمل بالمحاجر .

حين تذهب للمحاجر غداً ، القى نظره فاحصه على هارى العجوز انظر فى عينيه، انظر على يديه . لقد تغير . لقد تحول إلى حجر . راقبه وهو يعمل وبمطرقته . عشرون كتله متقنه فى اليوم . لا يستطيع أحد آخر ان ينجزها مثله .لقدنسى نفسه . لقد نسى...لما جاء هنا ومن اين جاء . ان هذا يحدث لى ياجون . لقد نسيت سبب مجيئى هنا . (ص ٧١)

لقد استعار فوجارد وصف كامى لسيسفاس حين وصف هارى العجوز وحين وضع وصفه المسرحى الافتتاحى لونستون وجون والذى تميزه الرمال والعريه فقد وصف كامى سيسفاس قائلاً " ... ان سيسفاس بطل عابث وهو كذلك فى مشاعره كما فى عذابه فقد قادته سخريته من الآلهه وكرهه للموت وحبه للحياة إلى هذا العقاب البشع الذى يُضنى فيه المرء لتحقيق لا شيىء "

غير أن كامى يرى أن سيسفاس يحرز وعياً خاصاً فى كل مره ينزل من القمم يبحث عن مكان نحته ، عن عذابه اللانهائى :

فى كل لحظه من هذه اللحظات التى يغادر فيها القمم ويهبط تدريجياً إلى مغارات الآلهه يشعر انه أقوى من قدره ، يشعر انه اقوى من صخرته ... فهو يعرف حدود حاله التعسة الكامله : إن هذا كل ما كان يفكر فيه خلال هبوطه . وبُعد النظر هذا الذى بصّره بعذابه هو فى الوقت نفسه ماتوج انتصاره .(ص ١٢١)

وينهى كامى وصفه لسيسفاس قائلاً " ان الصراع تجاه القمم يكفى فى حد ذاته ليسعد الانسان . لابد ان سيسفاس كان سعيداً " وفى مواضع أخرى من مقاله يتناول كامى قضيه الحريه والعبث وما ذكره فى تناوله هذا هو بالضبط ماذكره فوجارد فى عرضه لحال ونستون

ان المفهوم الوحيد للحريه الذى يمكن ان يتاح لى هو مفهوم السجين او الفرد فى صدور الحكم . إن الحريه التى اعرفها هى حريه الفكر وحريه التصرف . والأن لو يمحى القدر كل فرحتى فى الحريه الدائمه فانه يبقى ويعظم من ناحيه أخرى حريتى فى التصرف . فهذا الحرمان من الأمل والمستقبل يعنى زياده حضور الانسان.(ص٥٦-٥٧)

باختصار ، ينظر ونستون برعب إلى هارى العجوز الذى " يعشق الحجر " مثل سيسفاس وبعد ان ينتهى ونستون من مسرحيته يفكر ، كما يبدو واضحاً من توجيهات فوجارد المسرحية ، فى مصيره ولأول مره يتفهم هذا المصير " يبدو ونستون فى الغالب مستسلماً لوطأه الحياة المستقبليه على الجزيرة ، ولكن للحظات معدوده يعيش فى صمت مع واقعه . وببطىء يعتدل قائماً يستدير ، ينظر لجون ، وعندما يعاود الحديث يبدو صوته صوت رجل استطاع التكيف مع المصير المحتوم فقد بدا صوته جد حنون"(ص ٧٢)

وكان ، نتيجه هذا ، الابتهاج المتكرر بأخويتهما والعهد المتجدد " نياناوى سيزوى " " أخى فى الارض " .

وفى المشهد الختامى من مسرحية " الجزيره " يعرض جون وونستون مسرحية "انتيجون " ولكن العرض هذه المره كان يعتمد فى آن واحد على فهم جون وفهم ونستون الجديد لأسطوره انتيجون من ناحية ، وفهمهما لاسطورة سيسفاس كما يراها كامى من ناحيه أخرى . وفى المشهد الأخير ، يبذل فوجارد قصارى جهده لينهى المسرحية بـ " بحدث مفاجئ " والذى لا يعد نهايه فى حد ذاته ولكنه وسيله للتنوير والمشاركه السياسيه .

وحين يعتلى جون وونستون المسرح لعرض فصلهما الختامى من مسرحية انتيجون والتى اعداها بقصد تسلية رفاق وحراس السجن يلعب المشاهدون الحقيقيون فى المسرح دور المشاهدين والمساجين والحرس فنجد جون وونستون يخاطبان هؤلاء المشاهدين وكأنهم حرس وسجناء . وهكذا نجد ان الارتباط بين الحياة والمسرح بين قصة انتيجون والتمييز العنصرى فى جنوب افريقيا قد اضحت واضحه على التو وبصوره مذهله . وجدير بالذكر ان حديث جون للمشاهدين فى دور المقدم او المستهل حديث يمتلىء بسخريه فوجارد المعهودة فى المواقف الدراميه :

كابتن برنسلو ، كابتن هودوش . كابتن واردرز ... الساده الحاضرون ! لقد وجد أَخَوَان لابداكوس نفسيهما فى جانبين متخاصمين فى المعركه إحداهما يدافع عن الحكومه والآخر يقاتل الحكومه وكلاهما مات على أرض المعركه ولكن انتيجون أختهما تحدت القانون ودفنت جثه أخيها بولنكسز فألقى القبض عليها ولهذا جئنا نحن الزميلين

فى هودوش أصحاب الزنزانه اثنين واربعين لنقضى معاً وقتــاً مسلٍ و "محاكمه وعقاب انتيجون " . (ص ٧٣)

والتوقف الذى ورد بالنص فى الجمله الأولى " كابتن برنسلو ، كابتن هودوش ، كابتن وارورز ... الساده الحاضرون ! " يقصد رفع منزلة المساجين بفصلهم عن رجال السلطة . كما ان استخدام عباره " القى القبض عليهما " يصور شبح الحكومه العصرية وبالأخص حكومة جنوب إفريقيا ، وهى عباره تتسم بالبلاغة فى توضيح التشابه بين قصة انتيجون كرمز لما أصاب جون وونستون وكل من يعارض أو يقاوم السلطه فى جنوب إفريقيا . وقد أكد جون هذا الترابط على نحو واضح ولطيف حين قال بعد عرض أعمال انتيجون والقيد المترتب عليها " ولهذا جئنا " لعرض مسرحيتها .

ويستمر دمج القديم والمعاصر ، دمج الأسطوره اليونانية والتمييز العنصرى بارتقاء كريون ليصبح رمزاً للدولة وللسود المذعنين : " إن تاج كريون بسيط ، ونأمل أن يكون نظيفا كالمريلة التى ترتديها نانى وحتى كما تبتسم نانى وكما يكون خادمك السعيد... كذلك يفعل كريون - خادمك المطيع - يقف هنا ويبتسم " (ص ٧٣) وعلاوه على ذلك فان كريون كما كان فى مسرحية سقراط يؤمن بحرفيه القانون الذى وضعته الحكومه أما انتيجون فتؤمن بقانون اسمى ولكنها تربط القضية بما أصاب سقراط وما يحدث فى جنوب إفريقيا حين تقول " ما طرح على الأرض فى انتصار هودوش لينتن يخص الاله . فأنت مجرد بشر ياكريون . وتماماً مثلما توجد قوانين من صنع الانسان توجد قوانين من نزل الاله " (ص ٧٥) ان رفض انتيجون لقوانين اليونان يبرز رفض قوانين السماح بالدخول والتمييز العنصرى فى جنوب إفريقيا كما أن انتيجون مثلها مثل سيسفاس ومساجين جزيرة روبن نعرف عواقب أفعالها ، تعرف ان السجن سيكون نتيجة تحديها ولكن هذا يشعرها بتعالى وجودى مبهج على مآسيها . أى أن ونستون يمكن أن يقول لكريون على لسان انتيجون " تهديدك لم يعد يعنى شيئاً لى " .

إن كل ما يهم جون وونستون من قصة انتيجون هو محاكمتها ولكن ونستون فى دور انتيجون يُلمِّح لمشاهدى مسرحية فوجارد ببقيه قصة كريون حينما يأتى لوعيدها " لن تنام هادئاً ياكريون " وتصدق حيث يموت ابنه هيمون وزوجته اروديس . وفى ختام مسرحية سقراط نجد ان كريون هو الذى تضاءل إلى عدم :

انها خطيئتى ، خطيئتى بأسرها ، اقولها بملء فمى خذونى بعيداً أيها الخدم ، بعيداً عن أنظار الناس أنا الذى كنت عدماً اصبحت اليوم اكثر من عدم .

ان ماتنذر به المسرحية بوضوح هو انتظار هذا العدم المأسوى واضعى القوانين المتحجرين فى جنوب افريقيا .

وحين يصدر القرار بعقاب انتيجون لا تذهب إلى قبر القصة القديمه ولكن إلى المصير الذى يعرفه كل سكان جنوب افريقيا . يقول جون على لسان كريون " خذوها من مكانها مباشره إلى الجزيره هناك واطعموها سجناً مدى الحياة واعموها ما يكفيها حتى نبرأ من دمها "(ص ٧٧)

ثم تذكر انتيجون انها سوف تتأرجح ، مثلها مثل بقيه المساجين فى الجزيره ، " بين الحياة والموت " . وبعد ان يؤدى ونستون هذه العباره يتجاوز مأساه انتيجون فيخلع زيه على نحو يثير المشاعر ليؤكد رفضه المتجدد ويعيد تأكيد اللامبالاة وهو ذاهب مثل انتيجون إلى سجنه ، إلى الوجود الذى لا معنى له لأنه كان شجاعاً وطالب بقانون أفضل من ذلك القانون المدنى فى جنوب افريقيا .

لقد ربط فوجارد بين ما أصاب سيسفان وانتيجون وما أصاب مساجين جزيره روبن فى سياق ربطه بين الأساطير القديمه والاحداث المعاصره فحين يمثل جون وونستون دورى كروين وانتيجون يشعران بقرب الأسطوره اليونانية ولكن " للجزيره " بعد آخر بعد ظهر فى البدايه فى أسماء جون وونستون وبدا فى النهايه حين دفع فوجارد عن عمد مشاهدى المسرح إلى الشعور بانهم مشاهدى السجن .

ان بطلى فوجارد وشريكيه فى الكتابه المسرحية ، جون كانى وونستون نتشونا وهما أنفسهما اسودان من جنوب افريقيا قد احتفظا باسميهما فى مسرحية تعد كنايةً مثل مسرحية انتيجون التى مثلها السجينان . إن الجزيره ليست جزيره روبن وحسب ولكنها جنوب افريقيا باسرها ذلك السجن القبيح بقوانينه الحمقاء التى وضعها ذوى السلطه السخفاء . ان سكان جنوب افريقيا - سواء كانوا بيضاً او غير بيض - مدفونين بالحياة ومسجونين مثل بطلة مسرحية سقراط ومساجين مسرحية فوجارد . ولو تحقق مسرحية

فوجارد التأثير المطلوب لأدرك المشاهدون انهم جزء من فريق التمثيل وان مقاعدهم جزء من ساحه العرض - فالحكم على انتيجون بالسجن يعد تصغيراً لحال جون وونستون والذى يعد بدوره تصغيراً لجنوب افريقيا . وحين نعرف فى سياق الاحداث ان جون سيحصل على حريته قريباً فاننا نتساءل هل يتناسى جون تجربته فى جزيره روبن حين يعود لحياته الطبيعيه ام انه سيعمل بحماس أكبر لانهاء المعامله اللانسانيه والتى يثق ان صديقه واخيه ونستون مازال يعانيها كما يعانيها بقيه مساجين جنوب افريقيا .
وكما اتسعت ساحه العرض فلم تقتصر على خشبه المسرح بل امتدت لتشمل المسرح ككل يرى فوجارد أن المشاهد مثل جون سوف يُطلق سراحه ويعود إلى حياته الطبيعية بعد انتهاء المسرحية وحينئذ يسأل فوجارد ضمنياً هل سنتناسى خبراتنا المسرحية بعد انتهاء المسرحية ام اننا سوف نعمل لننهى ذلك النظام الذى يحول المجتمع إلى سجن .

١٨ - غزو الفضاء :الصوت الخفي
في أعمال صموائيل بيكيت ومورجاريت دوراس
ماري كاي مارتن

إن ساحتنا المسرحية ، تلك الساحه التى علا قدرها بما شهدته من صعود وسقوط حضارات وملكات وملوك عظام ، وطقوس رحيل عديد من المساعى النبيلة ، والايقاعات الطقسيه الفعليه لجنسنا ، هذه الساحه المسرحية تتعرض الآن لغزو قوى أجنبية . وحتى الآن نجد ان تسلل تأثيراتنا مازال ضعيفاً بينما نجد ان التأثير الاحنبى كان له ومازال نتائج واسعة المدى على الناس . اننى اتحدث عن الابنة الغير شرعية للمسرح وهى السينما والتى قطعت علاقتها بالمسرح واتبعت خطى سلفها الفوتغرافى ولكنها بالرغم من ذلك عادت لتُغير على اتباعنا وتقطع صلاتنا بالناس فكان آخر ما هجمت به على ممتلكاتنا سيطرتها القصوى على العصر : فحين كانت محجوبه سيطرت على أوقاتنا ومشاعرنا وحين انتشرت فى كل مكان لعبت على خيالنا فقد استخدمت صوتاً هو نفس الصوت ، الصوت البشرى غير انه مسجل ، انه الصوت الخفى : البعد الثالث القديم للأفلام والذى تسلل إلى الفرق المسرحية فى مسرحيات مثل " روكبى " لبيكيت و "جنه السينما " لمارجورايت وهناك وجد المعونه والنجاح ومن هذه المراكز الرئيسيه كان للصوت الخفى تأثيراً ليس فقط على التقاليد المسرحية فى القرن العشرين ولكن أيضاً على افتراضات وميول وادراكات مشاهدى القرن العشرين .

لقد تردد النقد المسرحى وكذلك النظرية فى الحسم بشأن دور أو تجربة المتفرج فى المسرح إذ كيف يمكن الوصول إلى نتائج عن شىء يعتمد بصوره أساسية على انتاج معين لمسرحية ما وعلى تفسيرها وآدائها ومساحتها ؟ فالمسرحية تكتب مره واحده ثم تُؤول بقصد الانتاج مرات عديده ويتنوع مكان عرضها تنوعاً لا نهائياً من مدرج مكشوف يتسع لـ ٦٠,٠٠٠ شخص إلى ستديو مظلم يتسع لـ ٢٠٠ شخص لذلك فإن دراسه او حتى الوصول إلى نتائج عن المشاهد السينمائى يعد اسهل بكثير فمشاهدى السينما على اختلافهم يقبعون فى مسرح مظلم يتلاشى فيه ما يحيط بهم كما ان المشاهد السينمائى يشاهد فيلماً أعد للانتاج مره واحده وسوف يعاد عرضه لأى مشاهد

مهما كان بنفس الوضع تماماً طالما صَلُح الشريط السينمائى للعرض .

فكيف يمكن لنا إذن أن نقارن بين الخبره المسرحية والسينمائية ؟ ان المسرح حدثاً حى يتميز بالتفاعل المرن بين الممثل والمشاهد كما ان مكان العرض يخلق تيارات من الاسترجاع العاطفى بينهما كما ان الممثلين انفسهم كالمتفرجين يستجيبون للعلاقات المكانيه وعلى الجانب الآخر نجد ان المشاهد فى المسرح السينمائى يتعامل مع صورة ذات بعدين للحركه فالشاشة سطح مستو مضىء كشبكية عملاقه تظهر أخدوعه للوقت والمكان يراها الناس لكنها بلا شك لا وجودلهما . وبعد تحديد هذه وآخريات كثيرات من الفروق ، ما الذى يمكن قوله عن العلاقه بين ساحة العرض المسرحى والسينمائى هل يمكن القول بأن السينما جاءت فقط كنتاج تكنولوجى للتاريخ الحديث !

ولكن علينا أن نتذكر ان الفيلم يعتمد فعلياً فى بدايته على التسلية الحية فى شكله ومضمونه فالمحتوى الدرامى للأفلام الصامته اعتمد إما على ميلودراما القرن ١٩ أو مسرحيات مسرح المنوعات الهزليه وكلاهما يظهر المبدأ الأساسى لعدم التوافق او الطباق بين الصوت والصورة على المسرح . لقد بدأت الافلام الصامتة بنوع من الطباق اذ لم تتوافر فى البدايه القدرات الفنيه اللازمة لانتاج صوت متزامن فجاء شريط الصورة دون توافق مع شريط الصوت . ولكن منتجى الأفلام الصامتة اكتشفوا مبكراً فى وقت مناسب أن البعدية الثنائية السينمائية يمكن أن تفشل فى عدم واقعيتها المشابهه للأحلام وتناولها البسيط للوقت والمشهد وبذلك أُدخلت الموسيقى على الصورة المتحركه الصامتة ، وهى مطابقه أظهرت على الرغم من ذلك التناقض وعدم التوافق بين الصوت والصورة وقد أضافت الموسيقى كما يقول المؤلف كبرت لندن بعداً ثالثاً ملحاً للصورة الصامتة وأتاحت لصورة الشاشة المسطحة المتقطعة إيقاعاً زمنياً واستمرارية . وهذه الإضافه الموسيقية - والتى كانت فى البداية نابضة بالحياة - تم اشتقاقها من المسرح مثلها مثل المحتوى الدرامى فى الأفلام الصامتة الأولى . وتشير كاترين كاليناك من جامعه ألينوس فى رسالتها التى كتبتها عام ١٩٨٢ ولم تنشر بعد والمعنونه " الموسيقى كبناء قصصى فى افلام هوليود " تشير إلى عصور مسرحية عديدة وبالأخص العصر اليونانى والاليزابيثى وتشير بصوره مباشره إلى الأوبرا وميلودراما القرن ١٩ على أنهم جذور فكره المصاحبه الموسيقيه الاصليه فى مؤسسات الافلام .

وهكذا نجد ان المبدأ البنائى " التأكيد العاطفى " مثل موسيقى فاغنر قد سيطر على هوليود وعلى التسجيلات السينمائية الأخرى منذ ذلك الحين .

وعلى ذلك يمكن القول بأن الصوت السينمائى جاء كوسيلة منفصلة عن الصورة المرئية فقد جاء أساساً للمساعده على تواصل الصور المرئية المتنوعة ولم يتوافق الصوت مع الصورة الا منذ زمن قريب حينما أصبح من الممكن تسجيل الصوت والصورة ثم عرضهما فى آن واحد . وبظهور الصوت السينمائى المسجل اصبحت عاده الطباق آمنه بصوره كبيره فى صناعه الافلام وربما كان ذلك بسبب الجهود التى يبذلها مؤيدى المونتاج المرئى وعلى رأسهم بدفكين ،اينشتين والكسندروف الروسيين والذين افصحوا عن منهجهم الخاص بالصوت فى إحدى فقرات كتابهم (١٩٢٨) المعنون " الصوت والصوره " والتى أوردها ديفيد كوك فى كتابه " تاريخ الفيلم الروائى "

إن استخدام الصوت كمطابق للمونتاج المرئى هو فقط ما يتيح امكانيات جديده لاتقان المونتاج فالاختبارات الأولى للصوت يجب ان تركز على عدم توافقه مع الصوره المرئيه وهذه هى الطريقه الوحيده التى يمكن ان تخلق طباق اوركسترى جديد للصوره المرئيه والصوت المرئى .

وكامتداد طبيعى لعرف الطباق وكامتداد طبيعى ايضاً لقدره الفيلم على التحرك بحريه عبر الوقت والمكان ظهر اصطلاح الصوت الخفى فى السينما فى تلك الافلام مثل " غروب الجاده " لوايلدر و " الدكتور مابوس " للانج . ويجب تمييز الصوت الخفى عن الصوت الفمى وهو الصوت المتزامن مع شخصية مرئية والصوت المتباعد وهو صوت إحدى الشخصيات وهى لا تُرى لانها فقط خارج اطار الكاميرا أى أنها موجودة فى القصة أو فى الواقع الزمكانى للمسرحية اذا اردنا اصطلاحاً من النقد السينمائى وهذا الصوت الخفى او الصوت المنفصل نتج عنه وأصبح إظهاراً " لعدم التوافق " الذى ابتدعه الروس . كذلك كان من الطبيعى أن نلحق بكاميرا مشهد توم المختلس للنظر صوتاً روائياً كذلك الذى نجده فى الروايات والذى يتحرك بسهولة كالفيلم عبر الوقت والمكان ومثل الراوى الغائب فى الرواية يمكننا الصوت الخفى من معرفه أفكار الشخصيات وهو نفس ما يقوم به حين يتم استخدامه فى ساحه العرض المسرحية وكم جديراً بهذا الصوت الطباقى والذى اخذ أساساً من المسرح ليملأ الفراغ السينمائى ان

يعود كحرفه سينمائيه عاليه التقنيه ليعيد تنظيم ساحه العرض المسرحية .

وربما يروادنا فى هذا السياق ان نسأل كيف يمكن للمشاهد ان يتقبل هذا التطفل التكنولوجى كالصوت الخفى فى سياق المسرح الحى ان المشاهد فى الحقيقه لا يجد اى عناء فى تكيفه مع الافكار الجديده طالما اننا اعلنا له بوضوح عن الشكل الغير واقعى كما فى مسرحيات دوراس عن طريق الخطاب المباشر والمصاحبه المستمره للموسيقى المسجله وكما فى مسرحيات بيكيت عن طريق المشهد وتقول كريستان بيتز عن الصوت المسجل :

ان الخصائص السمعيه ، على عكس الاصوات المرئيه ، لا تتعرض لأى خساره تذكر فى علاقتها بالصوت المماثل فى العالم الواقعى فالاصوات تنتشر فى الساحه كما تنتشر فى الواقع او على نحو مماثل تقريباً".

وعلى هذا نجد ان الصوت المسجل يختلف قليلاً إلى حد ما عن الصوت الحى على عكس الصوره المسجله فى اختلافها عن الصوره الحيه فكلا الصوت المسجل والحى يخرج إلى فضاء ثلاثى الابعاد.

ان كتأب الصوت الخفى ، كما لاحظ شيون فى كتابه La voixau cinema إما يحطون من شأن الصوت المسجل بقصر اهميته على وظيفته الاعلانيه اللفظيه المجرده كما لو انه تحليل اخبارى او يصفونه باوصاف فرويدنيه فيقولون انه كالطقس الدينى وانه كالتذكر اللاشعورى للضجه الجنينية فى صوت الأم لقد قامت رين ماجر فى مقالة عنوانها " الصوت خلف المرآه " جاءت فى إحدى دوريات التحليل النفسى قامت بتحليل " غريزه النزعه السمعيه " او " حب السمع " من خلال مناقشه اوفيد نرسيوس والذى كان لا يرى سوى انعكاس صورته ولم يسمع سوى صدى صوته وتؤكد ماجران"... إن تكوُن الخيال اللاشعورى يتوقف على ... المنطقه السمعيه بالاخص وهذا الفكر يشير بداهة إلى قوه الصوت المثيرة للعواطف بدون المرجع المرئى وهو أمر خبرناه عبر المذياع والهاتف ومع ذلك فأنا لا أقصد هنا إلى التحليل النفسى للصوت الخفى بل تقييم مدى مسرحيته .

لقد كتبت مترجورايت دوراس فى ١٩٧٧ مسرحية غنيه قويه عنوانها " جنة

السينما" وهذه المسرحية ترتكز على روايتها المعنوية " سد فى وجه المحيط " والذى كتبتها عام ١٩٥٣ ولم تترجم رسمياً إلى الانجليزيه بعد . وهذه المسرحية رائعه لقيمتها الذاتيه وهى غريبه بنفس القدر لأنها قريبة ، ولست أدرى حتى الآن كيف انها قريبة لقصة حياه دوراس والتى اقتربت ايضاً من روايتها التى فازت بجائزه بركس جونكورت L' Amantوتقع احداث المسرحية فى جنوب شرق آسيا فى الجزء المسمى الآن كامبوديا والتى كانت تسمى آنذاك الهنصين المستعمره الفرنسية . والمسرحية تحكى قصة أسره تتفكك : اذ يبلغ الابن والابنه سن الرشد وينفصلان اذ يقتحم كل منهما حقائق حياته الخاصه والاجتماعيه والسياسيه ، أما الأم فتموت والقصة تحكيها الابنه من منظورها وذلك من خلال صوت مسجل وكذلك بصوره مباشره فى وقت المسرحية وكإمرأه عجوز تسترجع الابنه الأحداث التى وقعت منذ زمن بعيد ولذا تعد المسرحية مسرحية تذكريه .

وتبدأ المسرحية بسرد استهلالى طويل ودقيق يقدمه مباشره للمشاهد الابن والابنه بالتبادل فيحكيان عن موت ابيهما وماتبعه من ضائقه ماليه اصابت امهما على يد موظفى الاستعمار المرتشين والذين باعوا لها مساحه كبيره من الارض تغرقها الماء سنوياً فى موسم الامطار . وتحاول الام زراعه هذه الارض الغارقه فى الملح فتجتذب فلاحين المنطقه التعساء لبناء سد يمنع ماء المحيط الهادى عن هذه الارض وخلال هذا الاستهلال يربت الابنان ويهدهدان جسد امهما الخامد الهامد فأمهما تؤدى دور إمرأه تصاب بغيبوبه جنونيه تفيق منها فى نهايه المسرحية قبل موتها تماماً .

وبعد هذا السرد الاستهلالى تبدأ احداث المسرحية الحاليه والتى تقود إلى موت الأم وبالرغم من ذلك يستمر السرد التذكرى مع تغير أحداث المسرحية من مشاهد متحركه حيه إلى القص المباشر عن طريق الابنه الشابه حيث ان دور الابنه يمر باعمار مختلفه والقص عن طريق الابنه العجوز التى تسترجع الاحداث بواسطه تسجيل الصوت الخفى المعبر عن المشاعر الذاتيه .

ان الحضور السينمائى فى " جنه السينما " يبدو على المستويين الفكرى والبنائى فبعد موت الاب تزيد الأم من مدخراتها اذ تعمل عازفه على بيانو فى احدى مسارح الافلام الصامته فى "سايجون" يسمى " جنه السينما " وقد عملت هناك لعشره اعوام

حتى انتهت الافلام الصامته وحين يصبح الاطفال راشدين صغار تظل المسرحية نغمة الطالس فى جنه السينما والذكريات المبهجه من النوم على الوسائد حول البيانو ملازمه لهما .

ومن حيث البناء نجد ان الموسيقى مثل صوت الابنه المسجل والمباشر تبدو فى المسرحية داخليه وخارجيه فهى داخليه حيث يلعب الابنان على فيكتورا قديمه تكراراً ومراراً ، وهى خارجيه تأتى ممتزجه مع الصوت المسجل وهذه الموسيقى تصاحب الحدث والحوار الحى تماماً مثلما يصاحب الصوت التذكرى الحركه الجسديه والصامته . ان الموسيقى عند دوراس كما يقول المؤلف هانز ايزلر فى سياق حديثه عن الفيلم السينمائى الناطق " ... تضطلع بمسئوليه تضييق الفجوه بين الصوت والشخص " وقد جاءت أوصاف دوراي للقطات الحركه الجسديه الصامته مثل أوصافها للموسيقى فى دقة وحيوية الحوار . فاللقطات الحركيه سواء لازمتها الموسيقى او الصوت الخفى او كلاهما تبدو سيناريوهات مرئية فهى متكامله مع النص مثل الموسيقى ومثل الحوار المسجل والحى .

وبعد نشر " جنه السينما " بأربعة أعوام فى عام ١٩٨١ كتب صموائيل بيكيت مسرحيته " روكبى " والتى توظف شخصية مفرده حية وصوتها الخفى المسجل . لقد حاول بيكيت بالفعل استخدام الصوت المسجل لمعظم الحوار الثنائى فى " شريط مراب الأخير " ولكن الصوت المسجل فى هذه المسرحية مختلف فصوت كراب المسجل يأتى على وجه الخصوص من داخل القصة او الواقع الزمكانى للمسرحية ففى مسرحية " شريط كراب الأخير " يأتى الصوت المسجل مباشرهً من آلة الاسطوانتين التى يملكها الرجل العجوز وبذلك لم يتغير او يتبدل وقت او مكان القصة بصوره صريحة .

والصوت فى " روكبى " مثل صوت كراب هو الصوت المسجل للشخصية المفردة ولكن خارج الواقع الزمكانى للقصة إن المرأه العجوز تميز الماده الصوتية لصوتها المسجل الذى يحكى قصتها من خلال إضافتها الحية ويبدو ان القصة التى يحكيها الصوت ذات أحداث بسيطة تؤدى إلى اللحظة الحية التى يراها المشاهد إذ يلحق الشريط ، إن جاز التعبير ، بالوقت الحاضر والمكان الحاضر للقصة . فالمرأه تستعيد قصتها وهى جالسه فى أفضل ثوب فى قاع الكرسى العالى تماماً مثلما كانت امها تجلس قبلها

وهذا التذكر لقصتها روضها لتنام نوم الموت . وهذا الصوت ربما يكون صوت أفكارها أو جزء منها أو وجهه نظر عنها فهذا الصوت يتضمن أشياء عديده . إلا ان الصوت الخفى فى " روكبى " ، على عكس شريط كراب ، لا يمكن إدخاله بموضوعية فى الواقع الزمكانى للمسرحية إلا اذا أعد المشاهد ليتخيل أن السيده العجوز تقتنى فى حجرتها على سبيل المثال نظام تسجيل مزود بكمبيوتر ومبرمج من قبل ويتم التحكم فيه عن طريق الصوت من على بعد ولكن المشاهد لا يحتاج أن يصدق هذا فالمشاهد يفترض بطبيعته أن الصوت المسجل هو صوت خفى مثل ذلك الذى نجده فى الأفلام حيث يستطيع المشاهد أن يسمع أفكار الشخصية أو يضطلع على جانب آخر من الشخصية جانب من وقت ومكان غير وقت ومكان المسرحية .

وعلى هذا ، نجد الصوت الخفى فى كلتا هاتين المسرحيتين " جنه السينما " و " روكبى " فالمشاهد فى سياق مشاهدته وسماعه للمسرحية الحية يسمع صوتاً وهذا الصوت مسجل ولأنه مسجل فانه مسيطر أى أن له ما يسمى بالحضور القوى أو أنه يتميز بالقرب الشديد للميكروفون ولهذا يبدو مسيطر وشديد القرب من المشاهد فاضعف الهمسات فى نهايه مسرحية " روكبى " يمكن ان تملأ كل المسرح ، والمشاهد يعرف ان الصوت هو صوت احد الشخصيات فى المسرحية ولكن هذه الشخصيه قد أبعدت بطريقه ما من قصة المسرحية والمصدر المادى للصوت غير مرئى فربما جاء الصوت من بين المشاهدين او أتى من خلفهم كما ان المصدر الخيالى للصوت لا يتضح فى الحال وقد يبقى غامضاً . ولذا يقول شيون عن الصوت الخفى انه يزحف فوق الشاشه. وبالمثل يمكن ان نقول ان الصوت الخفى فى المسرح الحى يسبح فى الهواء ، فى مسرح الأحداث ، كشبح للشخصيه أو كروحها المتحرره او كأفكارها وذلك ان الصوت الخفى لا يكون داخل القصة تماماً او خارجها تماماً بل انه داخلها وخارجها انه يحلق بين الطرفين . والصوت فى مسرحيتى " جنه السينما " و " روكبى " هو صوت الشخصية الرئيسية وفى كلتا المسرحيتين يبدو أنه يشاهد المسرحية من الخارج كالمشاهد . وتقول "مارى آن دون" عن الصوت الخفى فى السينما

إن الصوت الخفى كشكل من أشكال الخطاب المباشر يتحدث للمشاهد دون وسيط متجنباً الشخصيات ومحدثاً نوعاً من التواصل بينه وبين المشاهد - فكلاهما على درايه وبهذا يستطيعان تقييم الحدث . وقدره الصوت على تفسير الحدث واظهار حقيقته يأتى بالتحديد من عدم تمركز الصوت وعدم تقيده بشخصية معينة . وبالمثل نجد ان الصوت الخفى فى المسرح يعّين الحدود بين المشهد والمشاهد فالمشاهد يدرك الصوت الخفى على أنه تعليق ، على انه مناجاة داخلية ، على أنه عملية يعرفها جيداً كعمليه التفكير ذاتها .

وفى عبارة أخرى ، يتقبل المشاهد الصوت الخفى كأنه راوى ليس على دراية تامة ولا يتميز بموضوعية كاملة إلا إنه منفصل عن قصته والصوت الخفى بهذا مثل القص فى الرواية فالقص سواء كان على لسان المتكلم او الغائب يجذب المشاهد إلى مشاركته أفكاره ويحرك مشاهده عبر الوقت والمكان وفى داخل وخارج أفكار شخصيات القصة . إن الراوى يتميز بالذاتية والمشاهد يُستدرج إلى هذه الذاتيه ومثل قارىء الراويه فإن المشاهد فى سياق سماعه للصوت الخفى يتفاعل مع المسرحية إلى حد ما من خلال عقل الشخصية صاحبة الصوت وكذلك فان المشاهد مثل قارىء الرواية يتوحد مع الراوى ، مع ناسج الحكاية ، مع الابنة فى " جنه السينما " أو المرأه العجوز فى " روكبى " .

وهذه العمليه تنجح جزئياً بسبب تقاليدالرواية والسينما فهذا التقليد ينتقل منالرواية والسينما إلى المسرح الحى فالمشاهد قد قرأ حكايات الشخصيات فى الكتب وسمعها فى السينما وهو بذلك يتكيف مع هذه الحكايات لو شاهدها فى المسرح وقد استخدم بيكيت ودوراس افتراضات قراءه الروايات ومشاهدة السينما وبالأخص مشاهدة السينما . إن بيكيت ودوراس روائيان وصانعا أفلام فى آن واحد فقد كتب كلاهما العديد من الروايات واخراج بيكيت للسينما " الفيلم " وللفيديو " Eh Joe " اما دوراس فقد اخرجت على الاقل سته عشر فيلماً .

ونخلص فى النهايه إلى انه نتيجه لأن هذا التقليد السينمائى لا يكون داخل القصة ولا خارجها ، ولأنه مسجل ، ولأن مصدره المادى غير واضح ولا مصدره المرجعى ، ولأنه منفصل ، فإن هذا الصوت الخفى المنبعث من الخارج يعيد تشكيل ساحه العرض المسرحى فهو يغمر ساحه العرض التى يتقاسمها الجميع برأيه المحلق ومثل تقليد

الصمت يربط بين المشاهد والممثل فى خبره مشتركه يتقاسمها الجميع . وحيث ان المسرح حدث حى يتفاعل فيه المشاهد والممثل فإن الصوت الخفى - علاوه على ما سبق - يلعب دوراً كبيراً فى هذا التفاعل والذى يعد جوهر اى حدث مسرحى . ان المشاهدين والممثلين على قدم المساواه يستمعون ويتفاعلون مع هذا الصوت . والصوت الخفى فى هذه الوظيفه يشبه الموسيقى التى تنزع إلى " ... اجتذاب استقبال المشاهد بوجه عام " كما ترى سيجفرايد كراكر . ومثل الكورس اليونانى الغير مرئى يلعب الصوت الخفى دور الوسيط بين المشاهد والعرض فهو جزئياً احد المشاهدين وجزئياً احد الشخصيات ونبرة هذا الصوت اوموسيقيته تتساوى فى الاهميه مع المعنى الذى يدلى به كما هو الحال فى الكورس اليونانى وتصف مارى - كلير روبارز - ولومير الصوت الخفى فى احد أفلام دوراس يدعى " اغنيه الهند " على انه " يتأرجح بين المعنى والموسيقى " وقد ورد هذا فى مقالتها المعنونه " الصوت المنفصل " وبهذا نجد ان الصوت الخفى فى " جنة السينما " و " روكبى " صوتاً ايقاعياً غنائياً .

إننى اتحدث هنا عن " جنه السينما " و " روكبى " كأنهما أول قفزتان فى المنطقه المسرحية الجديده او كأنهما قاطعا الطريق الذى يربط بين التقاليد المسرحية والسينمائية. فى الحقيقه ان الفصل السينمائى للصوت المسجل عن الحدث قد أتى بالفعل إلى نهايته الحتميه فى المسرح فى أغنيه الهند " لدوراس " ففى هذه المسرحية/الرواية / الفيلم التى نشرت عام ١٩٧٣ رأت دوراس ان كل الحوار يجب ان يسجل وقام بالسرد فى اغنيه الهند شخصيات لم تظهر كشخصيات حيه ولكن قصتهم شديده الاتصال بقصة الشخصيات الحيه وحتى الشخصية الرئيسيه فى المسرحية كانت بمعنى من المعانى منفصله فالمشاهد قد يفهم أنها بالفعل ماتت اى أننا نخلص إلى ان الصوت المسجل المنفصل فى " اغنيه الهند " يعد الاساس البنائى لكل المسرحية .

١٩- متعدد وعملي :

الفضاء المسرحي في الرجل الفيل

فيرا جي جي

لقد أتاحت التقاليد المسرحية لساحه العرض قدره متميزه على تقديم اى خلفيه للمشهد (بما فيها ساحه العرض نفسها) داخل او خارج هذا العالم . علاوه على ان خشبه المسرح يمكن ان تقسم إلى مناطق او ساحات عديده بخلفيات مختلفه تعرض واحده تلو الأخرى او تعرض فى آن واحد ومن خلال هذا التقيم يمدنا المسرح الحى بنظير مادى لتقييم الصوت التأليفى الواحد لأصوات الشخصيات العديده فى المسرحية وهكذا يمكن للمسرح الحى ان يقدم لنا رؤيه متعدده مقتعه جداً وبارعه جداً من خلال التفاعل بين هذه الانواع من الرؤى المتغيره - المرئيه والشفويه . وعلاوه على ذلك يمكن استخدم المشاهد الطبيعيه المختلفه على خشبه المسرح والاصوات المتعدده لتقدم لنا انواع ومستويات مختلفه من الواقع وهكذا يبدو المسرح قادراً على تقديم كل من الحقيقه والوهم فى سياق تعامله مع هذه الثنائيه التى طالما ارهقت ثقافتنا على الاقل منذ ان صاغ أفلاطون هذه القضيه فى قصته الرمزيه الكهف .

وهذا الحيز الذى منيت به ساحه العرض لم يلق الاهتمام المناسب من النقاد ويرجع هذا فى بعض أجزائه إلى ان هذا الحيز يبدو من الوهله الاولى بديهى إلى حد كبير . فالمشاهد يرى الواقع امامه : اناس احياء يتجولون على المسرح ويستخدمون اشياء عاديه ويجلسون على مقاعد عاديه ويؤدون حركات بشريه عاديه وبالرغم من ذلك فان المشاهد يدرك أنه أمام واقع مزدوج حتى حين يكون هناك خلفية واحده فقط على المسرح فهؤلاء الناس ممثلون وهذه الملابس أزياء وقطع الأثاث ديكورات وهذه الأفعال التى تبدو تلقائيه هى مجرد محاكاه فما هو قائم امام المشاهد ليس الحياة ولكن بالاحرى صورة للحياة . ان المسرح يمدنا بخبره " واقعيه " كما عبرت عنها سوزانا لانجر وهو ما تمدنا به كل أشكال الفن الاخرى .

ان كل شكل فنى ، على حد قول لانجر - " يقُدم مباشره للادراك الحسى ومع ذلك

يتجاوز نفسه ، فهو مظهر خارجي ولكنه يتهم بالواقعيه " ولا نستطيع ان ننصف قول لانجر هنا ولكنه دل على وجهه نظرها حين استخدمت فى سياق توضيح فكرتها مصطلحات مثل " الشفافيه " و " الروح الخالصه " . وبعد تعريف الفن على هذا النحو، انتهت لانجر إلى ان رغبه المشاهد فى اخذ ما يراه على خشبه المسرح على انه واقع يعد خطأ فادح .

وفى النهاية الأخرى نجد أن علم الجمال البرختى يتضمن تأكيداً على اعتبار الحدث المسرحى عَرْضى : اى انه مثل اداء السيرك يتبع نفس الواقع ونفس المحيط الذى يشغله الجمهور . أن برخت فى الحقيقه يصر على استخدام عدد من التقنيات التى صممت لتمنع مشاهد المسرحية من الاندماج فى حلم وهمى رائع ، من تقبل " المظهر الخارجى".

وبين هاتين النهايتين : الحاله الفعليه للانجر واختبار الواقع لبرخت يأسس المحلل النفسى د . و . وينكوت D. W. Winnicott حقل نظرى اخر يوصف بانه " منطقة انتقالية " تشغلها الأعمال الفنية التى يكون فيها الواقع خارج نطاق الموضوع اى ان الواقع يتم تجنبه وبالتالى لا تثار القضيه ابداً .

ولكن احداً من أصحاب هذه النظريات لم يستطع التحكم فى ردود فعل المشاهد الفعلى وبالرغم من سخريه " لانجر و " المنطقه الانتقاليه " التى صاغها وينكوت فان الناس يحضرون إلى المسرح اهتماماتهم الواقعيه فهم يسعدون اكثر بمشاهده برتون تايلور فى" سِيّرْ ذاتيه " بسبب تشابه مفترض بين ما يحدث على المسرح وسير النجوم الواقعية . وبالرغم من انتقادات برخت لجشع السيده كريدج وتواطؤها مع الحرب كمصدر للربح فإن المشاهد يتعاطف مع معاناه الشخصية لفقدها اولادها .

أى أننا فى الواقع الفعلى نجد تدرج فى اسيجابات المشاهد يمكن ترتيبه على شىء متصل . فأحياناً تنسخ خشبه المسرح " واقع " كئيب محدود جامد وأحياناً اخرى ترفع المشاهد خارج المألوف ليقترب من عالم الروح الخالصه وهى بهذا تحقق لنا أكثر رغباتنا جمالاً وروعةً وفى الغالب يحلق المشاهد ويتأرجح بين التعطيل الارادى لعدم التصديق والمراجعه النقديه الواعيه الذاتيه للواقع .

وهذه الحاله العقلية من التأرجح تعتمد على الحاله النفسيه للمشاهد الفرد إلى حد

بعيد ومع ذلك فهى تعتمد ايضاً على المهاره التى يؤثر بها الكاتب المسرحى والمخرج فى مشاهده . وهذه المقاله جاءت كى توضح كيف ان هذا التأثير يمكن ان ينتج من الاستغلال الفعال لساحه العرض المسرحية متخذةً من " الرجل الفيل " لبرنارد بومرانس وهى مسرحية فاقت فى ابداعيتها العاده مثالاً على هذا .

ان فعاليه " الرجل الفيل " تنبع فى بعض جوانبها من اندماج المشاهد النشط بالضروره فى الخلق الإبداعى للحاله الواقعيه وفى جوانب اخرى من استيعاد المشاهد لشعوره بالواقع . فالمسرحية ذاتها تجبر المشاهد على ان يتذكر ان جون ميريك ، بطل المسرحية ، كان إنسانا حقيقيا وبالفعل كانت المسرحية ستُطرح جانباً على أساس أنها أمر لا يصدقه العقل ولم يكن احداً ليهتم بها لو أن المشاهد لم ينوه ان هذا الرجل كان فعلاً رجلاً عادياً .

إن أول فكره يأخذها المشاهد عن الممثل الذى يقوم بدور ميريك إنه فيزيائى قام تريفز بفحصه بعد أن وجده يقوم بحركات غريبه وقد شرع فى القاء محاضره عنه وفى خلال المحاضره تعرض بعض الصور لميريك الحقيقى اذ يسلط الضوء على التفاصيل المرعبه القويه : " فمن الحاجب تظهر كتله عظم ضخمه ككتله مخروطيه من السكر ... ومن الفك العلوى تظهر كتله عظميه أخرى ... كشجره قرنفل جُذّت وقد اثر هذا على الشفه العلويه فقلبها ظهراً لبطن وحول الفم إلى فتحه واسعه يسيل منها اللعاب ... " وقس على هذا . وفى هذه الاثناء يظهر الشاب الضخم الذى يلعب دور ميريك مرتدياً مئزر ويغمره ضوء يجعله يتلوى حتى يتحول تدريجياً لوضع شعره على نحو بشع كى يمدنا بتصوير مادى لما وصف من تشوهات . ومن الاساسيات هنا من اجل خلق الحاله الواقعيه ألا يشبه أو يحاكى مظهر الممثل ترليفز ولكن الصفات الجسميه الحقيقيه للممثل كضخامته تساهم بنشاط فى تأكيد التشابه مما يساعد المشاهد فى تخيل الشخصية الواقعيه او الشخصية الوهميه التى تتطلبها المسرحية .

لقد اكد العديد من النقاد المسرحيين فعاليه هذه اللحظه فعلى سبيل المثال اشار "والتركر" احد نقاد جريده" نيو يورك تايمز" إلى " انزلاق المسرح الحريرى " ولكن هذه الاستعاره الماديه اكثر من حيله ماهره لتجنب المشكله الحرجه الخاصه بالعرض المسرحى. ان تحويل " الواقع " إلى " شبيه واقعى " يعد استخداماً ابداعياً لقدره المسرح والتحويل

المادى هنا يشبه فكره المسرحية الاعم : التحويلات المعاوده والاضطرابات بين ما يرى كواقع وما يرى كوهم .

وفى مشهد المحاضره (المشهد الثالث) تُقدم الفكره بنجاح على المسرح من خلال التشكيل الدقيق لخشبه المسرح على شكل ثلاث مساحات ماديه منفصله وهذه الساحات الثلاث ربما تفهم على انها تمثيل للحالات المسرحية الثلاث للخبره : العَرْضِيه التمثيليه (والتى تتطابق تقريباً مع " المرحلة الانتقاليه " لونكتون) والفعليه . ففى احد جوانب المسرح توجد محاضره تريفز والتى تعرض صور جون ميريك الحقيقى والتى تحول المشاهد كمراقب فى كليه طبيه وبهذا يمثل هذا الجزء من المسرح الواقع العرضى البرختى اذ ان تريفز المحاضر يهيمن على الساحه ويقدم هذا النوع من التفكير "الواقعى" . ان عدم رغبه تريفز فى معامله ميريك كأى شىء اكثر من كونه موضوع علمى يفسد علاقته به كما يفسد عليه راحه ضميره وعلى هذا نجد ان هذا الجزء الذى يشغله تريفز من المسرح يتميز بالشكيه والعلميه وتهيمن عليه النبره العرضيه .

وفى هذه الاثناء يشغل جزء اخر من المسرح وهو تحول الممثل إلى ميريك الوحش والذى يدفع المشاهد إلى المشاركه بخياله والتماشى مع هذا التشابه الذى صنعته تشوهات جسم وصوت الممثل فهم يتغاضون عن الاختلافات بين هذا الصوت المصرصر والذراع الملتوى والوضع الغريب وبين التشوهات الغريبه التى وصفها تريفز من قبل وهم بهذا يساعدون حركه الممثل من الواقع إلى " الشبه " واضعين فى أذهانهم " كمالو " المطلوبه من اجل التعطيل الارادى لعدم التصديق .

وفى الجزء الثالث من خشبه المسرح ، فى المؤخره يجلس عازف الفيولونسيل الذى يعزف الموسيقى بين المَشَاهِد فى زيه الرسمى . والموسيقى هنا لا تكون مجرد خلفيه ولكنها المنطقه الثالثه الاكثر " شفافيه " منطقه المشاعر والجمال التى جاءت لتقابل الرعب الذى تقدمه المسرحية . ولأن الموسيقى اكثر انواع الفن تجريداً حيث انها ترتبط بأى هدف مادى (فالعازف برباط عنقه وسترته الخطافيه لا يشبه من قريب او من بعيد واقعيه الاصوات) فاننا نعيش الان فى عالم الموسيقى " الذى يفوق الوصف " فى عالم

المسرح الوهمى التمثيلى ، فى العالم الواقعى العرضى فى قاعه المحاضره ، كل فى آن واحد .

ويصبح استحاله فصل " الواقع " عن " الوهم " موضوع المسرحية على مستويات عده تشبه تقسيم خشبه المسرح إلى اجزاء ماديه مختلفه فموضوع الجزء الاول من المسرحية هو التغلب على الاشمئزاز الذى يثيره ميريك فى نفوس من يرونه . لقد قادتنا المسرحية إلى اعتبار مظهر هذا الرجل وهماً بينما الرجل الداخلى الذى لا نراه هو الواقع وهذا الوضع يؤكده فى الواقع بوضوح الطبيب تريفز الذى اختار احدى الممثلات لتقوم بدور رفيقه اجتماعيه تقوم بزياره ميريك فى المستشفى ويشرح تريفز للممثله سبب اختيارها بانها " ستستطيع الجلد فقد تم تدريبها على اخفاء مشاعرها الحقيقيه والتظاهر بأخرى " فالحقيقه هنا تُعرف بوضوح على انها الواقع الداخلى للممثله وهذه الفكره ذاتها قد اعيد تعزيزها حين قال ميريك فى مقابلته مع السيده كندل " اذن فلابد ان تعرضي نفسك من اجل الكسب مثلى " حين عرف انها ممثله ولكنها تصحح ما ذهب إليه فتقول " ليست نفسى " " فتلك وهم اما هذه فنفسى " ولكن هذه النفس ايضاً لا تستطيع ان تكون تلقائيه دون خداع فقد رأى المشاهد الممثله هى تستعد بالطبيعه التى ستحى بها ميريك فقبل لقائها الاول معه تتدرب على قول " اننى سعيده بالتعرف عليك يا استاذ ميريك " باربع طرق مختلفه وفى وقت لاحق تؤكد كندل مره اخرى ان ما تصطنعه هو حقيقتها وذلك حينما تسأل تريفز عن وظيفه ادوات التجميل الكثيره التى أهديت لميريك فقالت انها " ديكورات ليصنع بها نفسه مثلما اصنع نفسى " .

ومثلما يوجد هذا التناقض المرئى بين الممثل الوسيم وميريك الوحش يوجد تناقض فكرى مثل التناقض بين السيده كندل الصديقه المخلصه والسيده كندل الممثله التى تضطلع بمسئولية الرحمة ، بين ميريك الرجل الطبيعى وميريك الوحش الذى استأنسه المجتمع ، بين ميريك الذى يغمره معروف تريفز وكرم المجتمع وميريك سجين فضيلة العصر الفيكتورى وشهوانيته ، بين تمثال ميريك للقس فيليب قس الكاتدرائية كعمل فنى وكتزييف لطموحاته الروحية ، بين حياه تريفز كطبيب محسن وحياته كسجان راضٍ عما يفعله وقد ظهرت كل هذه الجوانب فى المسرحية فى ان واحد وتلقاها المشاهد جميعاً بالشك .

لقد احبطنى عدد من التعليقات النقدية والتى انكرت على المسرحية هذه التناقضات بصبها فى حقيقه بديهية أو أخرى متجاهلة بهذا تصف المسرحية . وهكذا نستطيع ان نقرأ (ويعد هذا نموذجياً) أن المسرحية حكايه رمزية جذابة عن الرجل الطبيعى الذى استبدل طهارته وجماله بحماية وسجن المجتمع ... ومرة اخرى يدرك تريفز أن روح مريضه الطلقة الحرة قد انمحقت تدريجياً . فالرجل الفيل يفقد تدريجياً حيويته المثيرة التى تميز بها فى البداية . وتتحول طاقته حين يمرض إلى إنهاء لوحة الكنيسة فالسيد بومرانس يرى فى الفن بديلاً للسمو الطبيعى الذى فقدناه فى المعيشة. وكما نسلم بأن هناك ما يؤيد هذه المعانى الضمنيه فى المسرحية فاننا نسلم بأن هناك أيضاً ما يؤيد المعانى الضمنيه المضادة .

وميريك الذى لم يجد الحماية من تريفز ومجتمع لندن سوف يعاجله الموت فى مدة أقصر وبصورة أكثر بؤساً وهكذا فإن الروح " الطلقة الحرة " والتى اشرنا إليها من قبل تعد تعبيراً رقيقاً للناقد الذى نسى الذل الذى تعرض له ميريك فى المشهد الرابع حين يحتال عليه مدربه وينبذه كاستثمار ردىء وهو أمر مهين للغاية حتى بالنسبه لاستعراض الشواذ من الفرس البلجيكيه وسوف نرى كذلك أن لوحه الكنيسة تحمل أيضاً معانى متناقضه والتى ستتضح بدقه فى النصف الثانى من المسرحية .

إننا حقاً لا نفقد احساسنا بسجن ميريك فى ذلك الجزء من المسرح الذى صمم على أنه مستشفى بالرغم من أن تريفز يحث ميريك على أن يسميه " بيت " ونرى نريفز يحبس ميريك بدقه فى الحمام وهو يعلمه أن يقول " تُوضع القواعد لمصلحتنا " . وفى احدى زيارات السيده كندل لميريك تحضر معها بساطاً وسلة حتى يمكنها التظاهر بأنهما نزهه خارج المنزل ولكنهما يبسطان الفراش على الأرض الخشبية وهذا " التظاهر " جاء عن قصد ليعزز الاغتراب البرختى . ومن الفنيات البراختيه التى تم استخدامها فى المسرحية تقسيم المسرحية إلى مشاهد عديده قصيره كل بعنوانه ، واستخدام الممثلين فى أدوار متعدده والعوده الملحه للواقع . وعلى فترات متساويه كان تكرار مشهد المحاضرة فى سلسلة الحلم الذى تقلب فيه الأوضاع فيصبح ترفيز هو الشخص موضع الدراسه وليس ميريك وهكذا نجد أنفسنا مره اخرى أمام الشك فى القيم التى تقيمها المسرحية كما أن إحساسنا " بالحقيقة " و " الوهم " قد تعطل مرة اخرى . إن احد أكثر مشاهد

الحب دفئاً على أيما مسرح مضى هو ذلك المشهد بين بيريك والسيده كندل وذلك بسبب التداخل المعقد للمستويات التى تقيمها المسرحية . إن أحد المشاهدون الان قد هيىء تماماً لخلق الوحش الخيالى ومع ذلك فقد أسره جمال الممثلة الحقيقية التى "تلعب دور " ممثله حقيقية وهكذا تقبل كارول شيللى تماماً على أنها السيده كندل على المستوى العرضى ولكنها فى هذه اللحظه تبدأ ببطىء شديد فى التعرى فتتوقف عن "لعبه الدور " الذى تميز كما اوضحت لنا الشخصية من قبل بضبط النفس والتحكم فى المشاعر والتظاهر وحين تُسقط ملابسها تبدو وكأنها تسقط حصونها ويصبح وجهها الآن فى حاجه إلى نوع آخر من الجمال وحينما تدير ظهرها للمشاهدين فإنها تجبرهم (مره اخرى) على تخيل جمالها وفى هذه الأونة يتخيل المشاهد تحولها من الصوره التى كانت عليها من قبل إلى صورتها الخياليه حيث تتبنى تعالى ميريك وحين يتدخل تريفز الذى تعوزه اللباقه والخيال ويقطع هذه اللحظه فإن شفافيه عالم المثل ذاتها تبدو وكأنها تتحطم . ويرجع نجاح هذه اللحظه المسرحية المتميزه بفاعليتها فى بعض جوانبه إلى إتقان الترابط بين الشخصيات الثلاث والمستويات المختلفه للخبره المسرحية .

والوقوف على هذه المعانى الغامضه يضعنا بالضبط حيث يمكن ان تضعنا التقسيمات المختلفه لساحه العرض المسرحية بمفردها فى الغالب . فنحن مدعوون ان نرى العالم بأسره كتزييف فاشل لطموحاتنا . وفى الوقت نفسه حين ندخل نحن المشاهدين فى عالم المسرحية بخيالنا فاننا نتقبل " الجنه " الوهميه التى يخلقها ميريك وكندل بينهما من لحظه لاخرى .

لقد تعرضت المسرحية مره اخرى لفكره العلاقه الغامضه بين الواقع والوهم فى نموذج الكنيسه الذى يظهر فى النصف الثانى من المسرحية . ومثل ظهور ميريك للمره الاولى فى غمره الضوء حين حوّل الممثل نفسه إلى الشخصية فإن هذا النموذج يظهر فى مكان يختلف بصوره محسوسه عما يحيط به . فهو يظهر فى الجزء الامامى من خشبه المسرح يغمره ما ينبعث منه من ضوْ ويبدو فى الغالب وكأنه يحاول تجسيد وجهه نظر لانجر فى طبيعه العمل الفنى فهو يؤكد على كونه اكثر من مجرد موضوع مادى مقدم للإدراك اذ يتجاوز نفسه ليصل إلى الشفافيه والروح الخالصه وفى الوقت نفسه يظهر بوضوح متساو عدم اكتمال هذا النموذج الغريب كتعبير عما أراد ميريك توضيحه .

وفى خلال النصف الثانى من المسرحية يبنى ميريك ببطء وبصبر تمثال القس فيليب قس الكاتدرائيه على المسرح ويذكر بومرانس فى استهلاله للمسرحية " اعتقد ان بناء نموذج للكنيسه يشكل نوعاً من الاستعاره الرئيسيه وتحديد شروط البناء ومكانه يمثل احداث المسرحية " لقد وضح بومرانس اهميه هذا النموذج فى الحوار التالى :

السيده كندل : انظر " فريدى " انظر تمثال القس فيليب

تـــــــــريفز: لقد رأيته إنه رائع

مـــيـــريـــك : لقد صنعته بيد واحده فقط وكلهم يشهدون

السيده كندل : انك لفنان يا ميريك انك فعلا فنان

مـــيـــريـــك : لم ابدأ فى البناء اولاً . فلا يصلح البناء قبل ان أعرف من هو القـــس فيليب فى الواقع فهو ليس حجر ومعدن وزجاج ولكنه رمز للسمو الذى ارتفع لأعلى وأعلى من الوحل ولذلك قمت بمحاكاه تقليده ولكننـــــى وجدت حتى فى هذا سعاده قصوى يا مدام كندل .

ولو يقبل المشاهد نموذج الكاتدرائيه على انه " رمز للسمو " اكثر من كونه دمية قضى ميريك ببنائها الوقت فانه سيرى ميريك بصفاته " الشفافه " و " الفاضله " كفنان اكثرمنه وحش ولكننى تعمدت ألا استكمل الحوار السابق ولنقرأ الآن بقيته :

تـــــــــريفز: لقد عبرت عن تفكيرك بصوره رائعه يا جون فأفلاطون يعتقد ان كـــل هذا العالم وهم وان الفنانين يبدعون اوهاماً لأوهام الحقيقه

مـــيـــريـــك : تعنى اننا جميعاً مجرد تقليد ! تقليد لاشياء أصلية

تـــــــــريفز: اجل

مـــيـــريـــك : ومن قام بهذا التقليد

تـــــــــريفز: الاله . خالق الكون المادى .

ويعلق ميريك على عمله فيقول " كان لابد ان يستخدم كلتا يديه أليس كذلك ؟ وتثير هذه العباره اصداءً منطقيه واسعه اذ يبدو ان ميريك هنا لا يسخر فقط من جور

دائه الغريب ولكن ايضاً من اعمال الظلم الأخرى فى عالم الاله وهو ذلك العالم الذى كان متحمساً له من قبل كما يظهر على سبيل المثال فى اعتراضاته على اطلاق النار على الحارس فى المستشفى لتطلعه إليه ولذلك فاننا نستطيع ان نرى من خلال سخريه ميريك من أعمال الاله وخلقه كرجل " بيد واحده " نستطيع ان نرى هذا النموذج " كبناء ساخر صنعه رجل ساخر " كما عبر عنه بوضوح احد النقاد .

ان بناء الكاتدرائيه على المسرح تقلل من التباسات المسرحية ذات الصدى اذ كانت جميله وبالرغم من ذلك غير مكتمله بصوره غريبه كرمز لطموحات ميريك . ان القليل من النقاد المسرحين البارعين وعلى رأسهم والتركر Walter Kerrوجيرالد ويلز Ge-rald Weales قد حاولوا دراسه مدى انتفاع المسرحية من الثنائيات المقامه لخشبه المسرح فقد اوضح كران ان " المسرح يثبت نفسه هنا فهو يؤكد على قوه ايحاءه " وان " الحياة و المسرح - النظره الواقعيه للاشياء والنظره الاكثر عمقاً لها يتم فحصها وربطها للنقاش " وبالرغم من ذلك فان معظم الكتابات النقديه اما اغفلت هذه القضيه او تحدثت عن " الفن المسرحى التقليدى " فى المسرحية .

وبالرغم من ذلك فاننى اسلم بان الجزء الاكبر من فعاليه المسرحية قد نتج عن استخدام الكاتب والمخرج المبدع والذى اوشك ان يكون خارقاً للعاده للامكانات المتضمنه فى خشبه المسرح انهما لم يقفا عند الاستغلال الرائع لامكانات خشبه المسرح ولكنهما تطرقا إلى استغلال العلاقه بين خشبه المسرح والمشاهد والمحيط المسرحى وقد ادى هذا كله لنتائج رائعه .

ولو أننا نوسع من نظرتنا لنشمل البيئه المسرحية باسرها فسوف نصل كما سبق إلى مناقشه البديهه التى لم توصف تضميناتها بتفصيل بعد . وبإيجاز ، ان خشبه المسرح توجد لكى يحملق فيها المشاهد - دون اضطراب - وهى تضرب " للطبيعه امثله من خلال المرآه " ومن بين المزايا الاخرى التى تتاح للمشاهده فى المسرح تمتعه عن طريق التخيل بالاحداث الواقعيه على المسرح علاوه على ذلك يشعر المشاهد فى الغالب بالتعزيز والاستمتاع لشعوره بالتميز (فهو ينعم بالنفوذ وهو يجلس فى راحه فى ضوء خافت بينما يعرض الممثلون انفسهم حيث يُشاهَدون ويُنقَدُون)

وتطلع المشاهد للعرض يرتبط بحاجه انسانيه اساسيه تبدو فى الغالب واضحه ويزيدها وضوحاً تحليل فريد لنزعه لكشف(الرغبه فى النظر ، نظره الافتضاحيه) ودراسه لاكن Lacan("لـ بعُد المرآه) فخشبه المسرح الكاشفه تعكس صوره المراهق من خلال انعكاس المرآه ومن خلال الانعكاس الجسمى الذى يتلقاه الابن من امه ولذا يمكننا ان نقول ، بإيجاز ان خشبه المسرح تمد مشاهديها بنوع من الامومه حيث تعكس لهم صوره ربما تنال اعجابهم وربما لاتناله لكنها تعمد إلى زياده رضاهم او فهمهم لانفسهم ولهذا العالم .

والصوره التى تعكسها المرأه فى هذه المسرحية لرجل يبدو كالوحش وكون هذه الصوره امراً رئيسياً فى المسرحية لا يبدو مثيراً للدهشه ففى لقاء ميريك مع السيده كندل لم يبدأ التودد لها إلا حينما تحدث عن استخدام روميو للمرأه ويرى ميريك أن روميو لا يحب جولييت لانه استخدم مرأه ليرى ما اذا كانت قد ماتت :

ميريك : هل اختبر نبضها ؟ هل احضر الطبيب ؟ هل تأكد ؟ لابل قتل نفسه .خدعه الوهم لأنه لا يعبأ بها فهو فقط يعباء بنفسه . لو اننى كنت روميو لا نصرفنا معاً .

السيده كندل : وحينئذ لن يكون هناك مسرحية ياسيد ميريك .

ميريك : وهل يجب ان تكون هناك مسرحية اذا كان لا يحبها . النظر فى المرآه وعدم رؤيه شيىء . هذا ليس بحب . انه مجرد خداع وحين انتهى الخداع كان لابد ان يقتل نفسه .

ان الرجل الفيل يرى ان النظر فى المرآه لن يعكس شيئاً لأن المرآه تعكس فقط النفس الظاهره ليست النفس العاشقة او غيرها . وتُطَّور المسرحية هذه النظره فى المشهد الثانى وهوعباره عن سلسله من الخطب يلقيها زائرى ميريك اذ يتحدث كل فرد بدوره عن سبب تماثله مع الرجل الفيل موضحاً جانباً او اكثر يتشابه فيه الرجل الفيل معهم اى انهم نظروا إليه على انه مجرد صوره مرأه لهذه الجوانب التى يتشابه فيها معهم والتى يرغبون فى تعزيزها عن طريق كبش الفداء هذا الذى يحاكى المسيح فى صبره وايمانه .

وقد عبرت روس حارسته القلبيه عن ذلك :

لقد جاء الامراء والسيدات ليرونك . سألت نفسي لماذا ؟ فالشكل كما كان دائماً لم يتغير ربما يسعدهم ان يقارنوا انفسهم بك فهم لم يتغيروا ولكن هذا ما كان يحدث لولا تعاليك .

وبالطبع هذه النظره القلبيه صادقه في بعض جوانبها كما انها تصدق على المشاهد الذى اتى للمسرح مثلما يصدق على الزائرين المتأنقين علىٰ خشبه المسرح . وهؤلاء المشاهدون الذين يجهلون مصداقيه حديث روس عليهم والذين يرون انفسهم وقد " ارتقوا " بطهاره ميريك دون الشعور بالضيق من رضاهم عن انفسهم والذين يقنعون ان تمثال فيليب هو ببساطه تقليد للفضيله اختاروا ان يتجاهلو نصف المسرحية وجدير بالذكر هنا ان اعتناق ميريك للدين يتناقض مع كل من الكتور جوم وتريفز اذ ان إحدى وجهتى النظر تحل محل الأخرى فى الموضوع محل النقاش .

وكان لابد ان يسقط التمثال ليرمز إلى فشل ميريك فى طموحاته فهو أمر هام للمسرحية اذ ربما يستنتج البعض ان بومرانس لا يرغب فى تطرق المشاهد إلى مثل هذه التضمينات . وفى مقابله جرت فى جريده نيويورك شرح بومرانس هدفه اذ قال " لو انك تكون قد خطوت خطوه فى الاتجاه الصحيح " ان المسرح " يعيد بعض الامور سريعه الزوال وشديده الخطوره كى تتواجد كل يوم - كالهياكل فى الحجره والخطيئه اين يمكن ان تكمن الخطيئه ان لم تكن تكمن فى تواطأ المشاهد مع الذين يناصرون ميريك .

وجدير بالذكر أن بومرانس يحاول خلق نوعاً من الانسجام او الاتفاق بين المشاهدين بحيث يماثلون جماعه من المصلين وكما تقول جانيت لارسوف " ان الكنيسه ، التى تُبنى من خلال الاحداث الكامله لمسرحية " الرجل الفيل " كحكايه مسرحية رمزيه تمثل الوحده التى تنشأ بين مشاهدى المسرح " وهكذا يعكس نموذج الكنيسه على المسرح الكنيسه الاكبر والتى يمثل المشاهدون فى المسرح المتعبدين فيها وكان من دواعى الامتاع ان عُرض انتاج نيويورك الاول من هذه المسرحية فى كنيسه حقيقيه هى كنيسه القس بيتر وبهذه الكنيسه قاعه استماع صغيره ولكنها رائعة تتميز بجو جمالى وروحى نافذ وتذكر لارسون ان " ممثلى فرقه برودواى اكدوا أيضاً ان التمثيل فى " الرجل الفيل " يماثل اداء خدمه دينيه فهى تتطلب فى مشاهد معينه ان يسود المسرح سكون المبجلين " ولكن رساله هذه الكنيسه تظل غامضه فالسطر الاخير ترديد لمقوله المسيح " لقد تم الامر

ولكن ما هو الذى تم ؟ هل نتوجه نحو ميريك بشعور التبجيل الذى نتوجه به نحو تضحيه المسيح من اجل خدمه البشريه . لقد ردد هذا السطر مدير المستشفى الدكتور جوم فى سياق حديثه عن الخطاب الذى ارسله للصحف والذى يتحدث فيه عن موت ميريك وكيف سيتم وهب الاموال التى تصدق بها الناس لاعاله ميريك فى المستشفى وقد تم عن عمد حذف وتجاهل اشارات تريفز إلى صفات ميريك الانسانيه وهكذا نرى الرجل الفيل هنا فى المقام الأول كنتاج مسخٌ للعلاقات العامه ، ويرد هذا السطر " قد تم الامر " كذلك على لسان ميريك حين ينهى تمثال القس فيليب وفى اللحظه التى ينطق ميريك فيها بهذا السطر نجد ان تريفز فى المساحه المجاوره من خشبه المسرح ينهار لعدم قدرته على حل مشكلات " هذه البلده انجلترا التى تخبره كل يوم من خلال اساليب الحياة فيها انها تريد ان تموت " وقبل ان ينطق ميريك بسطره مباشره حين كان يكمل تمثاله كان تريفز يتحدث مع الاسقف فأدلى حديثاً طويلاً عن فقر الطبقه الدنيا وجشع الطبقه المتوسطه والعليا وانغماسهما فى الملذات ثم يقول تريفز للاسقف " ان ما سيعجبك يا سيدى انه [ميريك] يشعر بالامتنان الشديد لمناصريه وانه شديد الشوق للمساعده وليس له اى مطالب او حقوق او أمال فالماضى فاسد والحاضر زائف والمستقبل لا شيىء وبالطبع لو اننا نرى ميريك على انه رمز عزائى لقوه الايمان فاننا نراه أيضاً على انه أضحية على مذبح الرمزيه ونفهم نقد تريفز للمجتمع الانجليزى على انه يناقضى قول ميريك الصريح من اننى اؤمن بالجنه " (ص ٧٥)

وفى انتاج نيويوررك الحديث للمسرحية لم ينتهى العرض بسطر جوم " لقد تم الامر " فقد اضيف للعرض بعد هذا السطر مشهد أخير من الصمت . وبعد ان ينحنى الممثلون للجمهور ، يحمل " الممرضون " تمثال فيليب إلى وسط مقدمه المسرح حيث يبقى فى غمره ضوءٍ كثيف تماماً مثلما يبقى التمثال فى المستشفى الاصليه فى لندن حتى هذا اليوم) وحين يخرج المشاهدون من الكنيسه فإن ردود فعلهم تتأرجح بوضوح بين التوقير والاستياء ويعبر جيروم ماكس Jerome Max عن مشاعره فى " صوت القريه "Village Voice" الم يكن لدينا قدره كافيه على الاستنتاج " وارى ان استياء جيروم ماكس والذى بلاشك يؤمن ان الاستياء نحو المسرحية قد تأصل داخله فاصبح شعوره نحو المسرحية على نحو تام سيلقى الترحيب من يومرانس . ان استخدام

التقنيات العرضيه (حيث يتم تذكير المشاهد بما يراه وعدم التوقف عند التقبل (المحض له) هو أمر اساسى لهذه المسرحية التى تتميز بتقسيمها الدقيق لخشبة المسرح لمناطق مختلفه تتداخل مع بعضها البعض .

ومهما يكن شعور المشاهد عن " الرجل الفيل " فإن شكاً لن ينتابه ان استخدم هذا العمل الشديد الدقه للبيئة المسرحية يضيف ما هو ليس بالقليل لفاعليته . وهكذا نجد أن بومرانس كالكثيرين غيره من كتاب المسرح المعاصرين والذين يمكن استخدام اعمالهم لتوضيح هذه النقطه قد وضع المشاهد فى عالم معقد يتداخل فيه الواقع والوهم.أى انهما مُزجا وأُذيبا معاً) ففى هذا العالم يهجن الواقع والوهم ويعاد تهجينهما وكنتيجة لِهذا يمكن ان نصدق ونعيد تقييم القصص الخياليه التى تحكى عن انتصار الروح البشريه على الرعب والغموض ومعاناتها على المستويات الماديه والمعنويه .

٢٠- الفراغات المتعددة ، الحدث المتزامن والوهم

ستيفان ك . ارنولد

لقد اهتم المسرح التجريبى او مسرح الطليعه فى القرن العشرين اهتماماً رئيسياً بتغيير طبيعه العلاقه بين المشاهد والممثل . وارتبط تغيير التنظيمات المساحيه للمسرح ارتباطاً اساسياً بهذا الاصلاح ومن ذلك ان استغنى برخت وميرهولد عن اطار خشبة المسرح كى يحدا من خداع واقعيه الجدران الاربعه التقليديه وهما بذلك يتخليان بوضوح عن تقنيات الانتاج المسرحى ، وبعد ذلك تغير التقسيم المسرحى حيث كان المسرح ينقسم إلى ساحه للاداء وساحه للمشاهده إلى ما هو ابعد من ذلك حيث لم تعد المسارح فى نظر الفاس تراكيب هندسيه ثابته فقد اخرج جروتوشكى Grotowski شكلاً مجازياً فريداً لكل انتاج من انتاجات مسرح المختبر البولندى ففى مسرحية " الدكتور فوستاس " يكون المشاهدون ضيوف فوستاس فى عشائه الختامى ويجلسون على مناضد طويله تدور حولها الاحداث وفى " المسرح الحى " يتحرك الممثلون بين المشاهدين وتتجول فرقه " سان فرانسسكو للتمثيل الصامت " فى الحدائق العامه وينتقل " مسرح العرائس والخبز " من شارع إلى شارع أما " فرقه الاداء " فقد حولت مرأبها إلى بيئات مرنه متعدده المستويات تتيح للمشاهد حريه الحركه المطلوبه لانتاج مسرحيات مثل " ديانيسس فى ٦٩ " و " انياب الجريمه " اما " مسرح الافعى " فقد استخدم المساحات البديله المجانيه فعرض مسرحية " فى مكان ما على المحيط الهادى " على الشاطىء ومسرحية " أوتو " فى محطه بنزين .

وقد اطلق ريتشارد سكتيشنر Richard Schechner على تلك المسارح التى تستخدم " المساحات الغير مقسمه " مصطلح " المسرح البيتى " اما تيماثى ج وايلز Timothy J. Wilesفقد نظر لمثل هذه المسرحيات على انها مسرحيات أدائيه معتمداً فى نظريته هذه على العلاقه بين المشاهد والممثل من وجهه نظر الاسلوب التمثيلى ففى هذه المسرحيات يقف الممثلون موقف الشخصيات التقليديه ويخاطبون المشاهد مباشرةً وذلك بدلاً من التحدث بلسان الشخصية كما فى التمثيل الستانيسلافسيكى او التحرر من الشخصية كما فى المسرح البرختى .

لقد ظهر لأعمال المسرح المبتدع في الفتره من خمسينات هذا القرن إلى سبعينياته عدداً من المقاصد المشتركه المتداخله ومن هذه المقاصد :

(١) زياده اندماج المشاهد في الحدث المسرحي اندماجاً جسدياً ، عقلياً / أو عاطفياً أو / نفسياً .

(٢) خلق خبره مسرحية لا يكون فيها المشاهدون متفرجيين على عالم وهمي منفصل ولكن مشاركون في خبره مسرحية حاليه تجرى في المقام الأول في مكان ووقت حقيقين اكثر من كونهما المكان والوقت الخياليين للقصة .

(٣) انعاش حيويه المسرح .

ان التراكيب الهندسيه الثابته والتي تفضل الممثل والشاهد تخلق مساحات ماديه محصنه تماماً مثلما تخلق المسرحيات المؤداه بالطرق التقليديه عالماً خاصاً يشاهده المتفرج ولكن لا يدخله ابداً . ولذا حاول العاملون في المسرح التجريبي تحطيم الطبيعه التحصينيه للمسرح التقليدي وذلك من اجل دفع او حفز المشاهد لمشاركه اكثر حيويه في الحدث المسرحي وقد اوحى لهم بهذا رأى أرتود القائل بـ " محو خشبه المسرح " فهو يذكره ان مهاجمة احساس المشاهد من كل جانب هو السبب في تأييدنا للمشهد الدوار والذي ينثر الجيشان العاطفي السمعي والمرئي على كل جمهور المشاهدين بدلاً من جعل خشبه المسرح وساحه المشاهده عالمين كلٌ منغلق على نفسه دون ادنى اتصال ممكن " وكذلك كتب جروتوتسكي عن المواجهه النفسيه التي يشترك فيها المشاهد والممثل في عمليه استبطان . أما الاتجاه الاكثر تشدداً للشكلين والذي يرعاه جون كينج

فقدحث المشاهد على التوحد مع الايماءات السمعيه والمرئيه للمسرحية وجدير بالذكر ان المشاركه الماديه الحقيقيه للمشاهد تتراوح بين التمثيل كما في مسرحية " الاحداث " لآلان كابرو Allan Kapron والاشتراك في صنع العرائس والخبز كما في " مسرح العرائس والخبز "

وبينما تختلف طبيعه المشاركه الجماهيريه يتفق فناني المسرح عامه على افتراض مؤداه ان الاخراج المسرحي الخداع يعوق مشاركه الجماهير . لقد تطرق بروك نامارا Brooks Mcnamaraوالذي يكتب من منظور تاريخي إلى التجارب البيئيه

الطبيعيه المبكره لنيكولاى اكهلو بكاف وبلاندنج سلوف فى ثلاثينيات القرن التاسع عشر ولكنه انتهى الى انه " بالرغم من ان الطبيعيه قد اسفرت عن بعض الاعمال البيئيه الا ان الاتجاهات العاديه للطبيعيه كانت قوه فعاله بصوره اقوى " كذلك اكد مهندس الديكور جيرى روجوJerry Rojo فى تعريفه للمسرح البيئى على الطبيعه المضاده للوهميه فى الانتقال من ساحتين منفصلتين إلى ساحه واحده متوحده . " ان كل المشكلات الفنيه نجد لها حلاً فى ضوء الادوات الواقعيه والمكان الواقعى والوقت الواقعى واضعين فى انفسنا قليلا من الاعتبار لتلك الحلول التى تقترح خداعاً او تظاهراً او تقليداً " ٦

لقد استمر التجريب المساحى لحركه المسرح البيئى فى مسرحيتينْ حديثتين غير ان هاتين المسرحيتين لم تستخدما حديث الممثل على لسانه مباشرةً للجمهور اذ انهما يعودان إلى فكره المسرح القائم على تقديم عالم وهمى تسكنه شخصيات مجسمه بصوره متقنه رغم انهما يسعيان إلى زياده اندماج المشاهد وهكذا يتحقق العالم الوهمى بعمق اكبر مما فى المسرحيات التى تكتب لخشبه المسرح وذلك بسبب استخدام مساحات عرض متعدده ذات جدران اربعه حقيقيه نوعاً ما عن الجدران الثلاثه الخياليه.

لقد استخدمت " فيفو وصديقاتها " والتى كتبته ماريا ايرين فورتز (وعُرضت لأول مره عام ١٩٧٧) و " مكانك لم يعد معنا " والتى كتبها اين سيبا ستيان (وعرضت لأول مره عام ١٩٨٢) استخدمت هاتين المسرحيتين بيوت البطلات كساحات للعرض فمسرحية " فيفو وصديقاتها " تحتاج إلى ساحه عرض مركزيه وحجرات اضافيه عديده قريبه من هذه الساحه وفى كلتا المسرحيتين يتحرك المشاهد إلى مكان آخر كلما تغير المشهد وفى كلتا المسرحيتين تجرى الأحداث فى اكثر من مكان فى مكان واحد .

وبالرغم من ان كلتا المسرحيتين " مكانك لم يعد معنا " و " فيفو وصديقاتها " تتحريان القوه التى تنتج من علاقات النساء بعضهن ببعض الا ان كلتيهما تختلف اختلافاً جوهرياً فى البناء والاسلوب فقد استخدم الين سيبا ستيان الخيال المرئى البارع ذو التقنيه الرفيعه على طريقه فنانى العروض المسرحية الآخرين فى كاليفورنيا أمثال الان فينران Alan Finneran ولورا فارابا Laura Farabough وجورج كوتس Goerge Coatesأما ماريا ايرين فورنز فقد خلقت جواً من الطبيعية التامه حتى ان

المناصرين والمعارضين على قدم المساواه قد ينعون هذه الطبيعه " بالفتور " وبالرغم من ذلك فان كلتا المسرحيتين قد تشابهتا ليس فقط فى استخدام المساحات المتعدده والحدث المتزامن كى تخلق اكثر من ميدان تنكر فيه الخداع ولكن ايضاً فى الطريقه التى تتحكم بها طبيعه الحدث وعلاقات الشخصية فى العلاقه بين الممثل والمشاهد .

وتتعقب مسرحية " مكانك لم يعد معنا " والتى كتبها الين سيبا ستيان رحله طفله سوداء فى المنزل الذى تسكنه مع جدتها فى بحثها عن ذاتها والمصالحه مع قيم جدتها وهذه الرحله هى رحله داخليه يرمز لها خلال المشاهد الخياليه التى تعرض فى حجرات المنزل المختلفه وهذه المشاهد تجمع بين طقوس الغزل والحوار الصبيانى والحياة الفنيه خلف مطبخ الجده ونجد احلام الطفله فى مغنيات وممثلات الاوبرا تبعدها عن الحقائق العلميه لرحلات السوق لشراء الكرنب ورحلات صيد الاسماك مع اصدقاء جدتها الكبار ويشعر المشاهد بوجود الجده دائماً فى مصاحبته للطفله خلال المسرحية رغم ان الجده لا تظهر بالفعل حتى نهايه المسرحية . ان صراع الطفله يأتى فى الصداره غير ان الخلفيه الدائمه المتمثله فى صوت الجده الموبخ والاصوات والروائح المنبعثه من المطبخ تلون بإستمرار افعال الطفله . ان بحث الشخصية الرئيسيه الضمنى عن تخطى خوفها من ان تعيش وفقاً لما تراه صحيحاً هو ما يوحد احداث مسرحية " فيفو وصديقاتها " وهذا البحث الذى يتسع عن ذى قبل تتقاسمه مجموعه من النساء يأتيّن لبيت فيفو ليصنعن برنامجاً تعليمياً عن تحقيق الذات ويظهر هذا الصراع مع الخوف فى سلسله من المواجهات الثنائيه التى تبدو غير كامله كما يظهر فى مونولوج واحد كذلك يؤدى تفاعل المسرح الذى يربط بين النساء إلى البوح بالاحلام والكوابيس .

وتتحدث فيفو عن الحاجه لـ " مخفف روحى " فغيابه يجعل حياتها مروعه فهى تصرح بانها ترى فى احلامها قطه سوداء مخيفه مشوهه ، بعين واحده وجلد عليل تُسْهِل برازاً كريهاً فى كل اركان المطبخ . ان فكره الخوف تظهر بتركز وبتوسع فى شخصيه جوليا والتى كانت " يوماً ما تخاف من لا شىء " ولكنها الآن قعيده كرسى متحرك نتيجه شلل جسد ينفى ، فقد اصطاد احد الصيادين غزالاً أمام جوليا فَشُلَّتْ منذ ذلك الحين بالرغم من ان الطلقة لم تصب جوليا بأى سوء جسدى . وتتخيل جوليا بأنها محل هجوم من الرجال الذين هددتهم باستقلالها وهى بذلك سيُسمح لها بالعين

فقط لو انها ندمت وقبلت المرأه على انها كائن محدد بيولوجياً وفى سياق تخيلها هذا تتوسل جوليا تكراراً ومراراً لهيئه من القضاه غير مرئيه وتتحدث فى توسلها هذا عن جنسانيه المرأه .

جوليا : ان روح المرأه جنسيه ... مشاعرها جنسيه تبقى معها حتى الموت بل و تاخذها معها إلى ما بعد الحياة حيث تدنس بها الجنات وتُرسل إلى الجحيم حيث تُسْقِطُ هذه المشاعر من خلال الألم وتعود للأرض كرجل

....

جوليا : يقولون انه حين أومن بالصلاه سوف انسى القضاه وحين انسى القضاه سوف اومن بالصلاه وان هذين الفعلين يحدثان فى آن واحد وان النساء جميعاً قمن بهما ، فلما لا استطيع انا القيام بهما ؟

وفى مشهد الذروه فى المسرحية تتصارع فيفو وجوليا حول فهم كلتيهماللضروره : حيث تتشاجر فيفو وتتراجع جوليا :

جوليا : فليبتعد الأذى عن عقلك .

فيفو : العراك !

جوليا : فليبتعد الأذى عن ارادتك .

فيفو : العراك يا جوليا !

جوليا : لم يعد لى من الحياة بقيه .

وتطلق فيفو الرصاص على ارنب فتموت جوليا . وهكذا تصبح شكلاً طقسياً فقد ماتت من خلال قوه تصميم فيفو نيابه عن كل النساء فى المسرحية وذلك كى يزدرين نظرتهاللحياة .

ان مسرحية " فيفو وصديقاتها " لها بناء اكثر رسميه عن مسرحية " مكانك لم يعد معنا " ففى الجزء الأول يتجمع المشاهدون كجماعه واحده تماماً مثلما تتجمع كل الشخصيات فى بيت فيفو ثم ينفصل المشاهدون إلى مجموعات اربع تنفصل الشخصيات وتتوزع على اجزاء مختلفه من المنزل ويقوم مرشدون بقياده مجموعات

المشاهدين الاصغر من المجموعه الأولى إلى اربع حجرات مختلفه حيث تتكرر المشاهد بين شخصيتين او ثلاث حتى تشاهدها المجموعات الاربعه وهكذا نجد ان كل مجموعه تشاهد المشاهد الاربعة بترتيب مختلف وقد رُتبت هذه المشاهد بطريقه بارعه بحيث يُسهل انتقال الشخصيات من مكانٍ إلى مكان فى نفس الاطار الزمنى فعلى سبيل المثال نجد ان فيفو التى بدأت لعب الكروكيه مع إيما فى الحديقه تخرج من مكانها إلى جزء آخر خلال المشهد فهى تدخل حجره المكتب وتدعو كريستينا سندى إلى اللعب معها وتخرج من المكتب لتدخل المطبخ لتحضر بعضاً من عصير الليمون وتعود إلى الحديقه وكل هذا يحدث فى كل مره . وفى الجزء الثالث يعود المشاهدون والشخصيات إلى مكان العرض الاساسى حيث تخطط الشخصيات للعرض العام والاكثر اهميه انها تحل ما بينها من صراعات .

وفى الجزء الأول تدخل الشخصيات لتَجَمُع انيق على العشاء و شرب الشاى ومعظم هذه الشخصيات اصدقاء قدامى ، تمزح وتقدم اعضاء جدد للمجموعه وهذه الشخصيات تملأ الفجوات بين غرابه اطوار فيفو وحاجه جوليا للشجاعه وحينما تتعرف هذه الشخصيات على بعضها او تجدد صلاتها القديمه فانها فى الوقت نفسه تقدم نفسها للمشاهدين والذين يمثلون كمجموعه عضو جديد فى هذه الدائره على الرغم من ان الممثلين لا يقرّون بوجود المشاهدين وهكذا يظل المشاهدون على بعد كشخصيات اكثر تردداً وفى الجزء الثالث حين تكشف الشخصيات المزيد والمزيد عن انفسهم يرتبط المشاهد اكثر بالمنزل ويقترب اكثر من المؤدين . وفى جو الالفه الذى يتميز بهالعدد القليل ، وتتميز به المساحات الصغيرة تكشف بعض الشخصيات لبعضها بعض الاسرار الدقيقه فتطرق بولا وسيسليا بتردد حكايات الحب القديم وهما يشربان الشاى بالمطبخ وتحكى سيندى حلماً مؤلماً لكريستينا وهما تقرآن معاً فى حجره المكتب ، اما جوليا فتهذى وحدها فى حجره الضيوف وفى الحديقه تفضى فيفو بمخاوفها لإيما ويطول الوقت فيمر المشاهد باللحظه الواحده تكراراً من وجهات مختلفه ولأن بعض الشخصيات تنتقل من مكان ، لأخر فان المشاهد يتذكر مارآه قبل ذلك وفى الانتاج الاصلى للمسرحية كان المشاهد فى ساحه ما يسمع نُتفاً من حوارات الساحات الأخرى ويذكر جون لاركين Joan Larkin" لقد كان لدينا احساس بجوهر الوقت وهو احساس لم يُتحِه المسرح ابداً من قبل " ١٢

وحينما يتجمع المشاهدون مره أخرى فى الساحه الكبرى فى الجزء الأخير من المسرحية فإن شعورهم نحو الممثلين يكون قد ازداد عمقاً من خلال دخول الساحات المنعزله ومشاركه الشخصيات احدى اللحظات المؤقته ويذكر جون لاركين فى سياق تقييمه لانقسام هذه اللحظه لاربعه مشاهد متزامنه " وقد رأينا كل شخصيه فى مرحله مختلفه من الاعتراف بصدق جوليا عن حاله النساء " ويتيح تجمع كلتا المجموعتين ، المشاهدين باكملهم والشخصيات باسرها فى حجره المعيشه وهى ساحه العرض العامه يتيح الفرص للجميع للمشاركه فى لحظه موت جوليا والذى يعد اشاره للمستقبل . وتؤكد الحركه عبر المنزل على تقدم الشخصيات المتنوعه فى رحلتهم نحو الوعى .

وفى " مكانك لم يعد معنا " نجد كما وجدنا فى " فيفو وصديقاتها " ان تقدم المشاهد يوازى تقدم الأحداث فى المسرحية فالاحداث تبدأ عندما يصل المشاهد إلى المنزل ويقودهم الرشد إلى حجره المعيشه حيث يعم الظلام عدا بعض الضوء الذى يشع من المدفأه ومن المطبخ تُسمع اصوات الطبخ والقدور والاوعيه وابواب الفرن والثلاجه تُفتح وتغلق وتُسمع كذلك موسيقى الانجيل وعندما تستبدل الطفله وى موسيقى الانجيل بشريط لمسرحية " ريتشارد الثانى " تدور مناوشات بينها وبين جدتها . ويستطيع المشاهد ان يسمع الحوار الافتتاحى اذ إن وى وجدتها مازالتا تتحدثان عن بعد .

ماما : ما هذا الوشْ الذى تسمعينه على تسجيلى ؟

دى : ماما ، انها مسرحية لشكسبير ...

ماما: حسناً انفضيها من تسجيلى فانا لا أحبها واعيدى موسيقاى الدينيه

دى : ماما انه الملك ريتشارد . الم تسمعى شكسبير ابداً ؟ انه ...

ماما: لا . لا أريد ان اسمعه الأن ... سيكون من الواجب عليك ان ترحلى إلى مكان آخر مع هذا الجنون . ابعدى عن طريقى ايتها الفتاه . ألا ترين اننى اطبخ ؟... اذهبى الآن أيتها الطفله .

وتترك دى ساحه العرض التى تتواجد فيها جدتها وهى المطبخ مركز الاسره وتخرج لتتجول وتستكشف ساحه بقيه المنزل وهى الساحه الحره ولكن الاكثر خطوره وفى هذه

الساحه الحره تستطيع دى ان تجرب خيالات الرشد . ان أول اتصال مرئى بين المشاهد والممثلين يقع حين تدخل دى حجره المعيشه وتظهر اولى شخصياتها التخيلية وهى ولد يرتدى نظاره ذات اطار يشبه القرن وبيجامه الرجل العنكبوت ويلعبان معاً لعبه يقلدان فيها اناس من جنسيات مختلفه وتقاطعها تحذيرات الجده التى تنادى من المطبخ " دى، من الافضل ان تتوقفي عن نوبات الجنون هناك سوف تكون نهايتك فى مستشفى بحيره الولايه الطبيه ، فقط ترقبى هذا "

ويأخذ الولد دى والمشاهدين اعلى السلم بعيداً عن ساحه العرض العامه للمنزل وهى حجره المعيشه إلى الساحات الخاصه كالحمام والمرحاض وحجره النوم حيث تصبح تخيلات دى شخصيه بصوره متزايده ومرتبطه بالتغيرات الجسميه والنفسيه للبلوغ وتتطلب " مكانك لم يعد معنا " مشاركه نشطه من الجمهور اكثر من " فيفو وصديقاتها "والتى تسمح للمشاهد ان يحافظ على مسافه مهذبه هى فى الاساس فى نفس حجم المسافه النفسيه بين الشخصيات ان " مكانك لم يعد معنا " تجسد بوضوح حاله دى العقليه وتطلب من المشاهد ان يقوم بدور اكثر صراحةً كى يدرك بصورة هذا التجسيد ومع ذلك نجد الممثلين لا يقّرون بوجود المشاهدين وكذلك كان الحال فى " فيفو وصديقاتها " .

وتمر دى ومن ورائها المشاهدين فى متاهه من ملابس النساء الداخليه وتعطينا الإرشادات المسرحية وصفاً لخبره متعدده المعانى :

يبدأ دهليز المتاهه بالملابس الداخلية البيضاء - السوتيانات والسراويل والاحزمه التحتيه .. الخ - والتى تميل ألوانها إلى اللون القرنفلى ولون البشره . وكلما تعقدت المتاهة كلما مالت الالوان إلى اللون الاسود وتوجد جوارب متدليه لابد ان تلقى جانباً حتى يمكن استكمال السير . وينتهى الدهليز بملابس تحتيه مطبوعه وملونه . وعندما يدخل المشاهد المتاهة تبدأ اسقاطات المتاهة الحلوى بالالوان الصفراء والخضراء والحمراء الداكنه تنتشر فى الحجره وعلى الملابس موسيقى الانجيل والوعظ ، الاوبرا وشكسبير ويتواجد خلال ذلك كله٢٤٥ تيارخفى من ضربات القلب التى اخذت فى الارتفاع حتى تغطى على الاصوات الأخرى .

ومن التخيلات الأخرى التى يراها المشاهد بأسلوب اكثرتقليدية على الرغم من أنها لا تعرض فى لساحة تقليدية الفتى الأوبرالى فى السهره الارجوانيه والتى تغطيها رغاوى الصابون حيث يجلس فى بانيو ويغنى نغمات قطعه موسيقيه يكتبها على رغاوى الصابون والممثله التى تجلس فى حمام كُسيت جدرانه بمرايات متعدده وتتحدث هذه الممثله إلى دميه سوداء فى ملابس تشبه ملابس دى وتجلس على حجرها.

وخلال هذه التخيلات ينتاب دى فضول وشوق وخوف حين تفكر فى مشكلات البلوغ ونمو الجسم النسائى وتحدد هويه انثويه وخوض غمار الحب ويعود السؤال على لسان دى وعلى لسان ما تتخيله من شخصيات " هل عرفت الوحده من قبل " . ان غربه المراهقه المره هى ماتوحد هذا العمل وهى تعنى ان تكون طفلاً فى عالم الراشدين . وينتهى هذا الجزء التخيلى من المسرحية بسلوك وحشى رحركات عنيفه تصحبها موسيقى عنيفه حيث يتم تحطيم اثاث حجره المعيشه وتشعر دى بالخوف من فرط ثورتها هذه فتبحث عن ملاذٍ فى كنف جدتها الآمن وتختفى الشخصيات التخيليه حين تدخل المطبخ ومعها المشاهدين وتستطيع دى الآن ان توازن بين العالم السابق عالم الثقافه العقليه الاكثر اغراءً وقيم جدتها الروحيه وتنتهى المسرحية بالاعداد لحفله يتم دعوه المشاهدين فيها بعد ان تنتهى المسرحية رسمياً لتناول وجبه من الطهى المنزلى .

ان البيت فى " مكانك لم يعد معنا " و " فيفو وصديقاتها " لم يستخدم استخدماً مجازياً كما فى مسرحيات الواقعيه الاكثرتقليدية امثال ابن اوميللر فالبيت هنا ليس كبيت الدمى الذى يعكس الوجود الهامشى لنورا وتورفالد او كمنزل ويلى الذى طغت عليه ناطحات السحاب الضاربه فى الافق تماماً مثلما طغت على ويلى ظروف الحياة . ان فكره المنزل هنا ليست ذات مغزى مثلما كانت عند الكتاب الواقعيين او الخداعيين لأننا لا نرى المنزل من على بعد كما ان المنزل لا يؤثر فينا حين يكون كاملاً ويذكر مصمم ديكورات المسرح البيئى جيرى روجو :

من دواعى المتعه ان نلاحظ ان التصميمات البيئيه لا تترجم بيسر إلى كتابات تصويريه تصور الحاله النفسيه او الفكريه ويأتى هذا كنتيجه لوجود هذه الانتاجات فى شكل مفاهيم تعتمد على التعاملات بين المشاهدين والمؤدين والوقت والمكان وهكذا يمكن فقط ادراكها ذاتياً - خلال الانتاج . ١٩

كما اننا نتعامل مع المنزل كأجزاء منفصله لأننا بالداخل مع الشخصيات وهكذا نجد ان المغزى المجازى يتركز فى الانتقال من ساحه إلى أخرى عبر المنزل .

وحين تخوض دى تجربه استكشافها الذاتى للساحات الخاصه فى المنزل والتى ترمز لدى نفسها فانها تستطيع ان تدخل مره أخرى مطبخ جدتها حيث تقتربا - المرأه العجوز والفتاه المراهقه - من فهم مشترك وهذا النوع من الانتقال الرمزى يشبه حركه الاخوات الثلاثه عند شيكهوف والتى تشير حركاتهم من حجره الرسم إلى حجره النوم إلى الحديقه إلى تردهما على يد نتاشا وقيم طبقتها المتوسطه ومع ذلك نجد ان المشاهدين والممثلين ايضاً يقتربون من بعضهم البعض فى ساحه العرض البيئيه فروائح الطهى الشهيه والتى تضفى على المنزل قدراً كبيراً من الجو المنزلى هى فى الواقع وضعت للمشاهد الذى يدُعى على العشاء مع الممثلين كذلك نجد ان رعايه الشخصيات بعضهما لبعض تمتد إلى المشاهد .

ان مغزى الانتقال المساحى فى " فيفو وصديقاتها " اكثر غموضاً منه فى " مكانك لم يعد معنا " ويرجع السبب فى بعض اجزائه إلى التعاقب الجزافى للمشاهد الاربعة الداخليه . وقد عبر ستانلى كوفمان فى " الجمهوريه الجديده " عن نظرته الشكيه فهو يرى ان حركه الممثلين والمشاهدين ليست ضروريه

لأن المحتوى القليل فى هذه المشاهد لن يحفه سوء باى صوره لو وضــــــع فى بناء متسلسل تقليدى ، ولأن هنـــا الاصرار على تذكيرنا بأن هــؤلاء الناس يتحدثون حالياً فى موضوعات مترابطه او غير مترابطه فــى آن واحـد فى حجرات مختلفــه لنفس المنزل يعد أمراً مبتذلاً لهذا كله ينتابنا شعورٌ ان هناك تحــــايلاً قُصد ام لـم يُقصد - شعور بان هناك مبالغه آليه قد صُبغت بها المسرحية.

وترد بونى مارانكا على هذا النقد فقد لاحظت ان " خوض هذه التجربه المسرحية والانتقال من حجره إلى حجره يعد اكثر اهميه من تتبع القصة " فطبيعه هذه التجربه التى ننتقل فيها من حجره إلى حجره تتميز بالنسبه لكل من المشاهد والممثل بالموده المتزايده وهو ما تتحدث عنه المسرحية فبالنسبه للنساء عليهن تقدير قيمه الاخريات حتى يستطعن التغلب على كره الذات الذى يولد الخوف ففى بدايات المسرحية تقول فيفو " ولو انهم يعرفن بعضهن البعض لنُسف العالم إلى أجزاء " ان الانتقال المساحى فى " فيفو وصديقاتها " يمثل جزاءً من عمليه التعارف هذه .

ان المنزل ان لم يحمل نفسه معنى مجازياً فانه فى كلتا المسرحيتين يعمل كملاذٍ للشخصيات حيث تكشف فيه اعمق اسرارها وعلى الرغم من ان المجتمع قد اعتبر المنزل منذ زمن بعيد عالم المرأه الا ان الكثيرات من كاتبات المسرح الامريكيات الاخريات يرين المنزل كمصيده . ان مسرحيتى " مكانك لم يعد معنا " و " فيفو وصديقاتها " تشتركان فى افتراض اساسيى وهو انه فى منزل المرأه تكون المرأه بطبيعتها وان المنزل هو المجال الطبيعى لاستكشاف طبيعه العلاقات بين هؤلاء النسوه . ان مفهوم المنزل كملاذٍ تحدد جزئياً بغياب الرجل ففى " مكانك لم يعد معنا " ظهر الرجل الوحيد فى المسرحية فى خيالات دى وجدير بالذكر ان الوضع العائلى فى المسرحية هو ما يملى غياب الرجل اذ ان هناك امرأتان تعيشان بمفردهما . وفى " فيفو وصديقاتها " تتحدث النساء عن الرجال ويبدو ان هناك رجال يعيشون فى المنزل ولكنهم يبقون بالخارج طوال المسرحية ويعد غياب الرجل ضرورياً حتى تستطيع الشخصيات ان تكشف ما بداخلها . ان مفهوم المنزل كملاذٍ يعد حاسماً بالنسبه لنمو الموده تلك الموده التى تعطى للمسرحية أهميتها وتجعلها كما تقول الين سيبا شيان " كلها حراره وحب وخيال ونقد .

ان خلق عمل مسرحى خداعى يكون بيئى يتضمن الحاجه إلى اسلوب مسرحى يختلف عما يُستخدم فى معظم الاعمال الخداعيه حيث يتم فصل المشاهدين والممثلين وعما يُستخدم فى معظم الاعمال البيئيه حيث لا يحاول الممثلون خلق خيال . ان كلاً من ماريا ايرين فونز والين سيبا ستيان يصفان التمثيل فى ابتهاجاتهم الاصليه لمسرحياتهم على انه " تمثيل سينمائى " وهو ذلك النوع من الطبيعه الذى ينسجم مع لقطه الكاميرا . وهذا الاسلوب السينمائى يعزز الفهم التقليدى لمنهج التمثيل او التمثيل الستنيسلافيكى متجاهلاً توسيع نطاق الحركه او الصوت كى يبرز الشخصية وقد اشارت كلتا الكاتبتين ايضاً إلى المتفرجين على انهم شهود عيان وذلك بسبب الطريقه التى يتقاسمون فيها ظاهرياً ساحه العرض واقعيه مع الممثلين وبسبب قربهم من الممثلين وتقول فورنز " اتوقع ان يشعر المشاهد كانه يزور أناس فى بيتهم "

وفى الانتاج الاصلى لـ " فيفو وصديقاتها " يجلس المشاهدون دائماً فى جانبين من ساحه العرض حتى لا ينظرون إلى ما يجرى مع مشاهدين أخرين وذلك من اجل تعزيز

الخداع المتزايد الذى تخلقه ساحات العرض المتعدده والحدث المتزامن وفى المقابل نجد ان الهدف الاساسى من الاخراج المسرحى لـ " مكانك لم يعد معنا " هو تشجيع الاتصال ليس فقط بين المشاهد و الممثل وذلك الاتصال الذى يتجاوز المسرحية ذاتها فى مشاطره العشاء ولكن ايضاً بين المشاهد والمشاهد فى خلال العرض فلأن ساحه المشاهده تتميز بالمرونه بمعنى انه لا يوجد مكان محدد للمشاهده كما ان حجم الساحه يتغير دائماً فإن تعاوناً بين المشاهدين يصبح مطلوباً حتى تتوافر لكل فرد اسباب الراحه فى مشاهدته .
لقد لاحظت الين سيباستيان كرم اخلاق مشاهديها والذى ازداد على الاقل فى بعض اجزائه من خلال اللطف الهادف فى الطريقه التى يتحرك بها الممثلون حول المشاهدين من خلال وجود مرشد يجيب على اسئله المشاهدين ويوفر لهم اسباب الراحه . وفى حين تخلق " فيفو وصديقاتها " خبره استبطانيه على نحو اكبر من " مكانك لم يعد معنا " وتهتم " مكانك لم يعد معنا " بصوره اكبر من " فيفو وصديقاتها " بتطور الجماعه فان كلتا المسرحيتين تقوم على التقبل اكثر من الهجوم . وقد تحدث تيمثى وايلز عن " مغامره " مسرح الاداء " والذى يتطلب رد فعل - بمعنى مشاركه - مـن مشاهديه " ولكن " المغامره " التى يمكن تعريفها على انها اى نوع مـن المشاركه تشير ايضاً إلى قدر كبير من جو المسرح البيئى المتأصل فى المواجهه . ان مسرح فورنز وسيبا شيان البيئى الخداعى يبتعد عن المواجهه وفى حين ان المشاهدين لا تتوافر لهم راحه البقاء فى رقعه محصنه فإننا نتحكم فى طبيعيه مشاركتهم من خلال عدم وجود حديث مباشر .
وبالرغم من ان المشاهدين يُدْعون إلى التوغل اكثر واكثر فى العالم المختلف فإن حاجزاً يظل بين المشاهد والممثل حتى ان لم يكن هناك فاصلاً بين ساحه العرض وساحه المشاهد. ان الموده تنمو من خلال ظهور الافكار المرتبطه بالأنتقال المساحى للممثلين والمشاهدين عبر المنزل اكثر من نموها من خلال الاصرار عليها بصوره مضلله او التسليم بها لأن الممثلين يتحدثون للمشاهد مباشرةً أو لأن المشاهد يلعب دوراً فى المسرحيه .


ملاحــق

*المشاركون

ستيفيني ك .أرنولـد : قسم المسرح ، جامعة كاليفورنيا ، ريفرسايد

كـريستـوفـر بوف : قسم الدراما ، جامعة لندن ، كلية جولد سميث

بريـارات . كويـر : قسم اللغة الفرنسية والايطالية ، جامعة سنيوهامبشير

هـالـيـنا فـليبويـز: قسم اللغات السلافية ، جامعة ويسكونسن ، مادبسون

وليام و . فرفـسش : قسم اللغة الإنجليزية ، جامعة ويست فرجينيا

جون سبالدنج جاتـون : برنامج المكرمين ، جامعة كنتاكى

جوناثانهاينـز : قسم الأدب واللغويات ، كلية بيننون

ميشيل اسـاكـاروف : قسم اللغة الفرنسية ، جامعة ويسترن أرنيتاريو

فيرا جيمجـي : قسم اللغة الأنجليزية ، كلية بروكلين ، جامعة ستين فى نيويورك

باميلا م . كنـج : قسم اللغة الأنجليزية ، كلية ويستفيلد ، جامعة لندن

ستانلى فى.لونجمان : قسم الدراما ، جامعة جورجيا

تشارلز ر . ليـونـز: قسم الدراما ، جامعة ستانفورد

مارى كى مـارتن : قسم الفن الدرامى ، جامعة كاليفورنيا ، بيركلى

جيمس سى . موى : قسم المسرح والدراما ، جامعة وسيكونسن ، ماريون

جيمس إ.روبنسـون : قسم اللغة الأنجليزية ، جامعة نوتردام

حنا سكولنيـكوف : قسم الدراسات المسرحية ، الجامعة العربية فى القدس

ينال و . سلاتـر : قسم الكلاسيكيات ، جامعة جنوب كاليفورنيا

شارون تايلـر : قسم اللغة الأنجليزية ، جامعة كاليفورنيا ، ريفر سايد

ادريان ويـس : قسم اللغة الأنجليزية ، جامعة جنوب واكوتا

البرت ويرثيـم : قسم اللغة الأنجليزية ، جامعة انديانا

*مقالات في الدراما : كتب و مؤتمرات

الكتب الإحدى عشرة الأولى فى سلسلة مقالات فى الدراما هى : -

١ - الدراما والمجتمع

٢ - الدراما والمحاكاة

٣ - الدراما والرقص والموسيقى

٤ - الدراما والرمزيه

٥ - الدراما والديانة

٦ - الدراما والممثل

٧ - الدراما والجنس والسياسة

٨ - الدراما التاريخية

٩ - الفضاء المسرحى

١٠- المسرحية الهزلية

١١- النساء فى المسرح

أصحاب المقالات فى الموضوعات التالية مدعوون لإرسال مقالاتهم فى شكلها النهائى إلى رئيس التحرير قبل الأول من فبراير فى العام المشار إليه .

وعلى المشاركين مراسلة رئيس التحرير قبل هذه التواريخ :

١٢- الدراما والفلسفة (١٩٨٨)

١٣- العنف فى الدراما (١٩٨٩)

١٤- الميلو دراما (١٩٩٠)

١٥- الجنون فى الدراما (١٩٩١)

*مقالات في الدراما مؤتمرات ١٩٨٨

تقام المؤتمرات السنوية فى جامعة لندن وجامعة كالفورنيا حيث تتناول موضوعا يجرى الإعداد له .

ومؤتمرات ١٩٨٨ تتعلق بـ" الدراما والفلسفة " . أما تفاصيل المؤتمر فى كاليفورنيا فيمكن الحصول عليه من مؤتمر مقالات فى الدراما ،. جامعة كاليفورنيا ، ريفرسايد كاليفورنيا ٩٢٥٢١ . ويمكن الحصول على تفاصيل مؤتمر لندن من رئيس التحرير . جيمس ريدموند ، رئيس التحرير ، مقالات فى الدراما ، كلية ، وستفيلد ، جامعة

رسوم توضيحية

١ . ٢ . ٣ مشاهد كوميدية ومأساوية وهجائية . مأخوذة من مجلة سباستيانو سيرليو

(الطبعة الانجليزية ، ١٦١١)

٤ - " قلعة المثابرة " (بتصريح من مكتبة فولجيرشكسبير)

٥ - يوم حساب يورك ميرسر . (بتصريح من بيتر ميريدث ، جامعة ليدز)

٦ - منزل دافيد جاريك فى هامتبون ، ميدل سيكس .

٧ - جيمس ثورن هيل يعمل مصمماً لأرسينو ، ملكة قبرص ، الفصل الثانى ، المشهد الثالث مسرح درورى لين ، ١٧٠٥ (متحف قيكتوريا والبرت)

٨ - التدمير الصناعى لقنطرة رومانية وحدائق كير وكذلك النقوش الرومانية ١٧٧٦

(متحف فيكتوريا والبرت)

٩ - دولوثر بورج ، نموذج مشهدى لأما أو رحلة حول العالم ، مسرح كوفنت جاردن

١٧٨٥ . (متحف فيكتوريا رالبرت)

١٠ - مدفأة من تصميم روبرت آوم لمنزل جاريك فى ٤ أويلفى تريس الدور الأرضى، الحجرة الأمامية ، ١٧٧٢ . (متحف فيكتوريا والبرت)

١١ - دولوثر بورج، المهربون فى عاصفة،لوحة زيتية، ١٧٩١(معرض الفن بفيكتوريا ، باث)

١٢ - دولوثر بورج ، بحيرة ويناندرمير ، نقش لويليام بيكيث . من المشهد الجميل والرومانسى لانجلترا وويلز . لندن ١٨٠٥ أعيد طبعها من قبل مؤسسة سكولار الكليلى ، ١٩٧٩ (متحف ايرن بريدج جورج)

١٣ - دولوثر بورج ، بحيرة لانبريس لوحة زيتية ١٧٨٦ . (متحف بو للفنون ستراسبورج)

١٤ - دولوثر بورج ، نموذج مشهدى . عجائب دربى شاير ، مسرح درورى لين ١٧٧٩.

(متحف فيكتوريا والبرت) .

١٥ - دولوثر بورج ، قمة دربى شاير ، نقش لوليام بيكيت . من المشهد الجميل والرومانسى لانجلترا وويلز .

١٦ - مسرح (رونينو لم كورت ، تجهيز المسرح ، ١٧٨٥ (متحف مسرح درونينولم ،ستوكهلم)

١٧ - دولوثر بورج . قطع نموذجية لمشهد ساحلى : روبنسون كروز ، مسرح درورى لين، ١٧٨١ . (متحف فيكتوريا والبرت)

١٨ - دولوثر بورج ، الإبر ، جزيرة المخلوقات ، نقش لوليام بيكيت . من المشهد الجميل والرومانسى لإنجلترا وويلز .

١٩ - ل . بواتارد ، داخل مسرح كوفنت جاردن ، استمرار شغب فيتزجيجيو ، ١٧٦٣

(مجلس أوصياء المتحف البريطانى) .

٢٠ - أ . ف . بورنى ، اديفا سيكون دولوثر بورج . ١٧٨٢ . (مجلس أوصياء المتحف البريطانى)

٢١ - جاك أنسيلوت لويس التاسع ، الخامس ، السادس (صورة ،

٢٢ - المسرح الملكى ، درورى لين ، ١٨١٠ - ١٨١١ ، بينجامين دين وايت . قاعة الاستماع ١٨١٣ .

٢٣ - برنامج المراقب المسرحى فى قصر المتع ٩ مايو ١٨٩٨ . (بتصريح من مكتبة

الفنون فى مسرح هوبلتيزل ، مركز الدراسات الإنسانية ، جامعة تكساس أوستن)

٢٤ - داخل مسرح ميدان ماديسون ، مدينة نيويورك ، ١٨٨٠ ، (بتصريح من جامعة ويسكونسن)

٢٥ - داخل سيرك ريكيت ، فيلادلينا ، ١٧٩٧ . (بتصريح من الجمعية التاريخية فى مقاطعة بورك ، بنسلفانيا) .

٢٦ - البرنامج المسرحى لسبالدنج وروجرز (بتصريح من مكتبة فنون مسرح هوبليتزل) قسم الدراسات الإنسانية ، جامعة تكساس ، أوستن)

٢٧ - داخل فوليز بيرجير ، مدينة نيويورك ١٩١١ . (بتصريح من مركز البحوث المكتبية ، شيكاغو)

٢٨ - مسرح فوليز بيرجير (بتصريح من مركز البحوث المكتبية ، شيكاغو)

٢٩ - منظر جزئى يوضح أماكن عروض مشرق قصر المتع وحديقة الأغصان ، مدينة نيويورك ، ١٨٩٥ . (بتصريح من جامعة ويسكونسن) .

٣٠ - منظر داخلى من خلال خشبة المسرح الرئيسية لمشرق قصر المتع وحديقة الأغصان (بتصريح من جامعة ويسكونسن) .

٣١ - منظر لتغير حديقة شرب البيرة فوق السطح فى ذلك القرن (بتصريح من جامعة ويسكونسن)

٣٢ - تادوز روزويكز ، فهرس الكارت ، روكلو ، ١٩٧٧ . إدارة تادوز مينك(صورة ، ستيفان أرزنيسكى)

٣٣ - فهرس الكارت ، وارسو ، ١٩٨٤ ، إدارة ميشال راتينسكى . (صورة ، ريناتابا مشيل)

٣٤ - صغار المرأة العجوز ، روكلو ، ١٩٦٩ . ، دارة جيرسى جاروكى . (صورة، جرازيتا ويزوميرسكا)

وحده اصدارات الفنون

وافق مجلس الاكاديمية عام ١٩٩٤ على انشاء وحدة اصدارات اكاديمية الفنون التى تهدف الى نشر المعارف فى تخصصات الفنون المختلفة باصدار الكتب والبحوث المؤلفة والمترجمة والدوريات النشرات والنصوص والمستنسخات والمدونات الموسيقية والاصدارات السمعيه والمرئية .

صدر عن الوحدة

أولاً : الاصدارات المرئية

شريط فيديو يضم الاعمال السينمائية التى تم اكتشافها **لرائد السينما المصريه محمد بيومى** احتفالا بالعيد المئوى للسينما ومولد **محمد بيومى** يناير ١٩٩٤ .

بحث وتحقيق : محمد كامل القليوبى

مونتاج : رحمه كامل منتصر

ثانياً : اصدارات الكتب(مسرح)

١- حركة الممثل على خشبة المسرح

تأليف : فربيت سكايا
ترجمة : د. محمد مهران
مراجعة : د. عادل عمر عفيفى

٢- مختارات من الدراما الاسرائيلية (مقنعون وست مسرحيات قصيرة)

ترجمة : د. محمد شيحه
تصدير : د. فوزى فهمى
مراجعة : د. فوزية حسين

٣- الارهاب والمسرح الحديث

تحرير : جون أور - دراجان كليك
ترجمة : أمين حسين الرباط
تقديم : د. فوزى فهمى أحمد
تصدير : فاروق حسنى

٤- جمهور المسرح (نحو نظرية فى الإنتاج والتلقى المسرحيين)

تأليف : سوزان بينيت
ترجمة : سامح فكرى
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون
مراجعة : أ.د. نهاد صليحة
تقديم : أ.د. فوزى فهمى

٥- قضايا المسرح الافريقى (مجموعة أبحاث)

ترجمة : د . فيفى فريد

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

مراجعة : أ.د. مارسيل رمزى

٦- التعبير الجسدى للممثل

تأليف : چان دوت

ترجمة : أ.د. حمادة إبراهيم

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

٧- اتجاهات جديدة فى المسرح

تحرير : چوليان هيلتون

ترجمة : د. أمين الرباط

سامح فكرى

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

٨- مسرح فوبرتال الراقص (أو فن تدريب سمكة زينة- رحلات فى عالم الرقص)

تأليف : يوخن شميت

نوربرت سيرفوس

جرت فايجلت

ترجمة : قسم اللغة الانجليزية

فيفيان فايز مينا

رباب صبرى حجازى

مارى إدوارد نصيف

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

مراجعة وتقديم : أ.د. منى أبو سنه

٩- الممثل وجسده

تأليف : ليتزبيسك
ترجمة : الحسين علي يحيى
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون
مراجعة : د. محمد حامد أبو الخير

١٠- المسرح الجديد في كولومبيا

تأليف : جونثالو أرثيلا
ترجمة :عبد الحميد غلاب
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون
مراجعة : د.محمد أبو العطا

١١- الحرباء البيضاء

تأليف : كريستوفر هامتون
ترجمة وتقديم : د. محسن مصيلحى

١٢- المسرح المستقل في الأرجنتين

تأليف : ديفيد ويليام فوستر
ترجمة : عبد الوهاب محمود خضر
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

١٣- المسرح والعلامات

تأليف : إلين أستون وجورج سافونا

ترجمة : سباعى السيد
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون
مراجعة : د. محسن مصيلحى

١٤- المسرح المعارض (دفاع عن المسرح الألمانى المعاصر)
تأليف : بيتر إيدين
ترجمة : د. حامد أحمد غانم
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

١٥- الفضاء المسرحى
تأليف : إلين أستون وجورج ساڤونا
ترجمة : سباعى السيد
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون
مراجعة : د. محسن مصيلحى

ثالثا : اصدارات الكتب (سينما)

١-أوراق فى مشكلات اعادة التأريخ للسينما المصرية

أبحاث لمجموعة من المختصين

٢-محمد بيومى الرائد الأول للسينما المصرية

تأليف : محمد كامل القليوبي

٣- عشق الأفلام (هنرى لانجلوا والسينماتيك الفرنسى)

تأليف : ريتشارد رود

تقديم : فرانسو تريفو

ترجمة : محسن ويفى

٤- فرانسيس فورد كوبولا

تأليف : ڤيتو زجاريو

ترجمة : أمانى فوزى حبشى

أمل كمال عبد الحافظ

تقديم : د. هشام أبو النصر

٥- المونتاج السينمائى

تأليف : البير يورجنسون

صوفيه برونيه

ترجمة : مى التلمسانى

مراجعة : د. رفيق الصبان

تقديم : د.منى الصبان

٦- الرومانسية فى السينما

دراسات مختارة
ترجمة : مركز اللغات والترجمة
تحرير : رأفت خفاجى

٧- الكادراج السينمائى

تأليف : دومينيك ڤيلان
ترجمة : شحات صادق
مراجعة : د. فيفى فريد
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون
تقديم : أ.د. مدكور ثابت

تحت الطبع

١- مسرحيات فرنسيه

الشريحة او عودة الابن الضال

تأليف : چان دانيال مانيان

ترجمة : د.فيفي فريد

مراجعة : د. مارسيل رمزى

الديكور : العلم

تأليف : ريز ڤاني

ترجمة : د.فيفي فريد

مراجعة : د. ميرفت محمود

ابو العريف والابله الكبير

تأليف : كولين سورو

ترجمة : فيفي فريد

مراجعة : د. مارسيل رمزى

٢- سحرة المسرح

تأليف : بيرند زوخر

ترجمة : د. حامد أحمد غانم

د. صلاح نصر الأكشر

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

٣- الصوت فى السينما

تأليف : بيير انطوان كوتو
ترجمة : د. فيفى فريد
مراجعة : د. عثمان لطفى
تقديم : د. ابراهيم عبد الجيد

٤- السرد فى السينما

دراسات مختارة
ترجمة : مركز اللغات والترجمة
تحرير : د. يحيى عزمى

٥- سيموطيقا السينما

دراسات مختارة
ترجمة : مركز اللغات والترجمة
تحرير : د. محمد القليوبى

٦- المسرح العربى فى القرون الوسطى

تأليف: شموعل موريه
ترجمة : مركز اللغات والترجمة
مراجعة : د. محسن مصيلحى

٧- نظرية الكوميديا فى الادب والمسرح والسينما

تأليف : ت.ج.أ. نلسن

ترجمة : مارى أدوارد
مراجعة : د. امين الرباط

٨- التمثيل : الابعاد والأعماق

تأليف : أدوين ديور
ترجمة : مركز اللغات والترجمة
مراجعة وتقديم : د. سامى صلاح

٩- الرقص فى تركيا

تأليف : متين آند
ترجمة : مركز اللغات والترجمة
مراجعة وتقديم : د. ماجده عز

١٠- العرض المسرحى فى بنية ثقافية مغايرة
دراسات مختارة
تحرير : د. محسن مصيلحى

١١- عند نقطة التلاشى (نظرة ناقدة للرقص)
تأليف : مارشيا سيجن
ترجمة : مركز اللغات والترجمة
مراجعة : د. ماجده عز

١٢- مسرحيات ايطالية

حوار- الباروكه-فراولة وقشدة-بلد البحر
تأليف : ناتاليا چينزبورج

ترجمة : أمل كمال
مراجعة : د. سعد اردش

١٣- مسرحيات اسبانيه

مختارات
ترجمة : د. السيد غالب
د. سامى عبد الحليم
واخرون

١٤- الأراجوز

خيال الظل التركى
تأليف : ميتين أند
ترجمة : د. منى حامد سلام
مراجعة : د. أمين حسين الرباط

١٥- الموسيقى العربية

تأليف : سيمون چارچى
ترجمة :چيهان عيسوى
مراجعة : ا. رتيبه الحفنى

١٦- ستيڤن سبيلبرج

تأليف : فرانكولا بولا
ترجمة : امانى فوزى
مراجعة : ا.د. يحيى عزمى

١٧- المسرح والعالم

تأليف : روستم بهاروشا
ترجمة : د. / أمين حسين الرباط
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون
مراجعة : ا.د. أحمد كامل متولى

١٨- مسرح السرد التمثيلى (من مسرح أمريكا اللاتينية)

تأليف : فرانشيسكو جارثون ثيسبدس
ترجمة : د. / سمير متولى
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون
مراجعة : ا.د.محمود السيد

١٩- المسرح الطليعى

تأليف : كريستوفر اينتز
ترجمة : سامح فكرى
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

٢٠- مدرسة المتفرج

تأليف : آن أوبرسفيلد
ترجمة : أ. د. /حماده إبراهيم
د./ سهير الجمل
نورا أمين
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون
مراجعة : أ.د.حماده إبراهيم

٢١- نحو نقد جديد ومسرح جديد فى أمريكا اللاتينية (من مسرح أمريكا اللاتينية)

تأليف : الفونسو دى تورو
فرناندو دى تورو
ترجمة : د. / نيڤين محمود عزيز
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون
مراجعة : د. حسن عطية

٢٢- نصوص مختاره (من مسرح أمريكا اللاتينية)

ترجمة : د. / رضا غالب
د. / رأفت خفاجى
د. / سمير متولى
عبد الحميد غلاب
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون
مراجعة : د. زيدان عبد الحليم زيدان

٢٣- من مسرح أمريكا اللاتينية (دراسات لمجموعة من الباحثين)

ترجمة : د./ نيفين محمود
د./ سمير متولى
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون
مراجعة : د. حسن عطية

٢٤ - أبحاث فى مسرح أمريكا اللاتينية

بقلم :

أ.د./ فوزى فهمى	**مصر**
كارمليندا جيماوايس	**البرازيل**
رودولفو أوبريجون	**المكسيك**
لويس ماسشى	**أرجواى**
كاريا س. أورنى	**الأرجنتين**
أوزولا آزيك	**بولندا**
فيدريكو تيتزى	**إيطاليا**
ممدوح عدوان	**سوريا**
د. حسن عطية	**مصر**

ان اغتصاب الخيال من مجتمع ما، هو رهان مؤكد على يأس و ضياع وخضوع هذا المجتمع . فالخيال قوة مجيء المستقبل . وحرية الخيال هي الضمان الحقيقي لقدرة مجابهة المجتمع لكل قوى التزمت والقهر ، وطاقة حمايته من الوهن.

والفنون عموما وعبر مسيرة تطورها هى مشروع تمرد الإنسان فى مواجهة الانحطاط، كما أنها هى التى تمنحه إمكانية صياغة آماله ومخاوفه، باعتمادها على الخيال مملكة التصورات، التى تعد الشرف الشعرى للإنسان.

ولا تتحقق صحة أى مجتمع الا حين تتوافر مؤسسات منظمة ، تتولى تحمل المسئولية الاجتماعية على اختلاف تنوعات مجالاتها. وقد اعتبرت المجتمعات عبر تاريخها أن من قائمة المسئوليات الاجتماعية تربية البدن والعقل، كتوجه اجتماعى أساسى، لكنها أيضا لم تغفل «**تربية الخيال**».

وأكاديمية الفنون واحدة من المؤسسات التى من مهامها تربية الخيال واثرائه ، كوظيفة حيوية، تطور موقف الإنسان فى العالم . وتشحذ تمرده ضد القولبة والشيخوخة. فالخيال خلف كل اكتشاف.

ان التعرف على بنية الخيال فى مسار الثقافة الانسانية ، هو مفتاح كل دراسة لعلم الانسان ، ولكل العلوم الانسانية بما فيها الفنون التى تجسد وتحمل بنية خيال مجتمعاتها. وهذه الإصدارات محاولة تنشد التعرف على ابداعات الخيال فى الثقافة الانسانية.

رئيس الأكاديمية

أ.د. **فوزى فهمى**

سناء جبيهات